REVUE

DES

LANGUES ROMANES

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

REVUE

DES

LANGUES ROMANES

Tome XLVI

(Ve Série — Tome VI)

SOCIÉTÉ DES LANGUES ROMANES
MONTPELLIER

—

MCMIII

REVUE

DES

LANGUES ROMANES

« *RAGOTIN* »

& LE VERS ROMANTIQUE

M. Becq de Fouquières dans son *Traité général de versification française*, ouvrage si remarquable malgré les grosses erreurs qu'il contient, a montré avec talent par quelle évolution naturelle le vers romantique a pu sortir du vers classique. Depuis la publication de son livre, en 1879, on répète généralement que le vers de Victor Hugo n'est qu'une transformation normale du vers de Racine. D'aucuns le font sans citer même M. Becq de Fouquières; d'autres, plus abiles, en le critiquant âprement. Quant à vérifier si ses conclusions répondaient bien à la réalité, personne ne paraît en avoir pris soin. S'attaquer à la téorie serait une œuvre à la fois ingrate, car elle est très logiquement construite, et d'autre part stérile, car on ne voit pas bien quel résultat positif pourrait naître de sa ruine. Mais de ce que le vers romantique a pu sortir du vers classique, s'ensuit-il qu'il en est effectivement sorti ? Le vers de Hugo est-il réellement et

167924

istoriquement issu du vers de Racine ? Voilà une question qui s'impose, et à laquelle nous allons essayer de répondre par quelques faits précis.

Lorsqu'on étudie les origines de ce grand mouvement que fut le romantisme et de la transformation littéraire si considérable qu'il introduisit en France, on peut distinguer, pour la clarté de l'exposition, le fond et la forme, les idées et les sentiments exprimés d'une part, la langue et la versification d'autre part. Nous ne nous occuperons ici que de cette dernière partie.

« Notre poésie contemporaine, quand elle a voulu briser le moule classique de l'alexandrin, s'est mise tout d'abord à l'école de la Pléiade, en remontant par delà Malherbe », dit M. G. Pellissier dans son livre sur *La vie et les œuvres de Du Bartas*, p. 246. Nous avons comme garant de ce fait, entre autres témoignages, celui de Sainte-Beuve, qui savait à quoi s'en tenir. Or les alexandrins du XVIe siècle enjambent librement du premier émistiche sur le second et de ce dernier sur le vers suivant, leur césure est souvent très faible et leur forme est en somme abandonnée au asard. Aussi Ronsard trouve-t-il qu'ils « sentent trop la prose très facile, sont trop énervés et flasques ». Le mariage de ce vers avec celui de Racine, car le vers classique reste toujours en nombre prédominant chez V. Hugo, peut-il expliquer la naissance du vers romantique ? Peut-on attribuer à ces alexandrins qui « marchent d'ordinaire à l'aventure et se cadencent comme ils peuvent » (G. Pellissier, *Id.*, *ibid.*), la paternité des vers modernes dans lesquels une science consommée remplace le asard, dans lesquels on ne s'écarte du tipe classique qu'en vue d'un *effet* à produire, moulant exactement le ritme sur l'idée, de façon à rendre sensibles à l'oreille toutes les nuances de la pensée ? L'évolution ne fait pas plus de sauts dans l'art de versifier que dans tout autre domaine : Virgile ne s'expliquerait pas après Ennius sans Lucrèce, ni Ovide après Lucrèce sans Virgile. Les romantiques ne se sont pas contentés de « fourrager à pleines mains dans le XVIe siècle » (Théophile Gautier), ils ont aussi puisé ailleurs.

Les nobles qui se battaient en duel furent accablés par

l'édit de Richelieu, mais non les rustres qui s'assommaient à coups de poing. Lorsque Malherbe imposa un repos à la fin de chaque émistiche le vers noble dut se soumettre, mais le vers roturier échappa à toute atteinte. La nouvelle et sévère formule, ratifiée plus tard par Boileau, fut appliquée strictement dans l'alexandrin tragique, mais l'alexandrin de la comédie garda sa libre allure.

L'alexandrin de XVIe siècle a donc au XVIIe une double postérité : il est représenté à la fois par le vers de la tragédie et par celui de la comédie, qui évoluent chacun de leur côté, mais parallèlement, conjointement, et conformément aux mêmes principes. Ce qui caractérise cette évolution d'une manière générale, c'est que le ritme vague et flottant du XVIe siècle devient précis et ferme. Cette transformation est déjà très sensible à l'état de tendance chez Mathurin Régnier, mais ce sont les puissants artistes du XVIIe siècle qui la réalisent définitivement. Par la règle de Malherbe le vers noble a une forme mieux fixée, mais il reste très défectueux : les deux éléments égaux qui le constituent sont trop longs, il i a trop de liberté dans l'intérieur d'un émistiche, et l'ensemble de ces deux groupes de six sillabes n'offre rien de satisfaisant à ceux qui ont de l'oreille ; ils n'i sentent pas de ritme. Il i avait pourtant dans l'intérieur de chaque émistiche un accent tonique qui venait en lumière toutes les fois que le sens le faisait suivre d'un léger repos, et qui ne demandait qu'à s'élever au rôle d'accent ritmique.

La modification s'accomplit durant la première moitié du XVIIe siècle, lentement, insensiblement, sans que les poètes qui i contribuent en aient conscience. Dès lors l'ancien vers à deux éléments est devenu un vers composé de quatre. Il n'i a rien de changé en apparence : l'alexandrin reste un vers de 12 sillabes avec césure fixe après la sixième. En réalité c'est un bouleversement complet : le vers sillabique est devenu un vers ritmique sans cesser d'être sillabique, et les deux sistèmes se sont superposés. Deux accents ritmiques, le premier et le troisième, apparaissent à des places variables, et par suite les quatre éléments ritmiques ou mesures du nouveau vers n'ont pas nécessairement toutes le même nombre de sillabes. De là des contrastes qui pourront être utili-

sés pour produire des effets et rendre des nuances, et qui le seront du jour où nos poètes les auront sentis [1]. Corneille paraît avoir eu ce sentiment à partir de *Polyeucte* et Racine à partir d'*Andromaque*; on s'en rendra compte en comparant attentivement la versification de ces deux pièces à celle de leurs œuvres antérieures.

Le vers de la comédie reste indépendant de celui de la tragédie, puisqu'il ne se soumet pas à la règle de Malherbe. Mais il évolue en même temps que lui et de la même manière. Le vers tragique devient un vers ritmique; le vers comique aussi. Ce dernier garde toutes les libertés du XVIe siècle; mais elles ne sont plus chez lui des licences : il en réglemente l'emploi. Le ritme étant devenu net, toutes les fois qu'il diffère du tipe ordinaire, l'attention est mise en éveil. Si une mesure a plus ou moins de sillabes que la voisine, on le remarque; si un émistiche enjambe sur le suivant, on en est frappé. Dès que le laisser aller n'est plus possible, tout ce qui semble s'écarter de la règle saute aux ieux, et si cet écart n'est pas appelé par les idées exprimées, il devient choquant, il devient une faute. Déjà au XVIe siècle l'alexandrin avait le plus souvent une coupe très nette après chaque émistiche; il en reste de même dans la comédie du XVIIe, et ce vers, tout en étant moins serré, plus lâche que celui de la tragédie, se confond à peu près avec lui. Mais à côté de celui-là la comédie comporte le vers à césure faible ou même presque nulle, le vers à rejet ou contre-rejet soit d'un émistiche à l'autre, soit d'un vers à l'autre. C'est particulièrement la coexistence de ces derniers tipes avec l'autre qui distingue la langue de la comédie de celle de la tragédie et lui donne une allure plus libre, plus voisine de la prose. C'est en même temps ce mélange qui permet à la comédie, grâce aux contrastes qui en résultent, des effets plus variés et plus inattendus que ceux de la tragédie. Ceux qui seraient portés à croire que ce que nous avons appelé la versification de la comédie est simplement celle de certains écrivains tandis que la versification de la tragédie est celle de certains autres, se

[1] Nous n'insisterons pas ici sur ces divers points que nous développons ailleurs.

convaincraient aisément que ces deux modes de versification appartiennent non pas à deux catégories d'écrivains mais à deux genres littéraires, en considérant que Racine lorsqu'il a écrit les *Plaideurs* a employé la versification de la comédie, tandis que Molière a employé celle de la tragédie dans les scènes les plus graves du *Misanthrope* et de *Tartuffe*, et la Fontaine dans son élégie aux *Nymphes de Vaux*.

Or qu'est-ce que le drame romantique? C'est l'union de la tragédie et de la comédie, la fusion des deux genres en un seul. La préface de *Cromwell*, qui est à proprement parler le manifeste du romantisme, s'explique assez clairement là-dessus. Le stile de ce drame « passe d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie » et son vers est « tel que le ferait l'homme qu'une fée aurait doué de l'âme de Corneille et de la tête de Molière ». Ce n'est pas de la Pléiade que se réclame Victor Hugo, mais de Corneille et de Molière. Il le répète dans la préface d'*Hernani*, où « il prierait volontiers les personnes que cet ouvrage a pu choquer de relire tout Corneille et tout Molière, ces deux grands et admirables poètes ». Il ne faudrait pas prendre chez les romantiques ce mot drame au sens étroit et n'i voir que les pièces de téâtre; car on ne s'expliquerait pas alors comment ils ont employé la même langue et la même versification dans tous les genres poétiques. Mais Victor Hugo a pris soin de nous prévenir à une époque où l'idée de la *Légende des siècles* ou des *Châtiments* n'avait certainement pas encore germé dans son esprit : « Le drame, qui fond sous un même souffle la tragédie et la comédie, est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle » (*Préface de Cromwell*).

Au XVIe siècle les romantiques ont emprunté ses ritmes, ils ont « mélangé la fange féconde de ses vieux mots » avec la langue du XVIIIe siècle, et ils ont « fait infuser Ronsard dans cet idiome affadi » (*Littérature et philosophie mêlées, But de cette publication*). Mais « cette langue trouble et vaseuse » du XVIe siècle ne pouvait pas faire le fond d'une langue du XIXe. Si l'on est parfois remonté jusqu'à elle, jusqu'à Rabelais, Brantôme et Ronsard, ce n'est que leur langue « épurée par Régnier » et devenue « plus tard celle de Molière et de La Fontaine » (*Id., ibid.*), qui a été la ressource de tous les

instants, la mine où l'on puise à pleines mains et sans arrière pensée, le modèle que parfois on perfectionne en s'efforçant sans cesse de l'atteindre. Sans doute, les romantiques connaissaient à fond le XVIIe siècle ; mais il i en a une partie qui ne leur plaisait pas, celle qui est représentée par cette « mémorable école de lettrés qui décida, à tort, pour Malherbe contre Régnier » (*Id.*, *ibid.*). La langue qu'ils ont mélangée avec celle de la tragédie, c'est-à-dire avec celle de Racine et surtout de Corneille, c'est celle des continuateurs directs du XVIe siècle, Molière et La Fontaine. C'est chez eux qu'ils ont trouvé ce moule « élastique et souple », « prenant merveilleusement la forme de l'idée », « s'ajustant étroitement sur l'intention de l'écrivain », c'est chez eux qu'ils ont appris à « briser à propos et déplacer la césure », « plus amis de l'enjambement que de l'inversion » (*Litt. et phil. mêlées*, *Ibid.* et *Préface de Cromwell*, *passim*).

Ces renseignements, fournis par Victor Hugo lui-même, sont suffisamment précis pour qu'il n'i ait pas lieu de chercher ailleurs. Mais sont-ils bien exacts ? voilà une nouvelle question que l'on est en droit de poser. Il s'agit donc de montrer que les vers à césure faible ou presque nulle employés par Victor Hugo, c'est-à-dire ceux que l'on désigne spécialement par le nom de *vers romantiques*, sont couramment usités par Molière et La Fontaine et qu'ils sont des vers à effet chez ces deux poètes comme dans les œuvres romantiques. Si l'on extrayait une quarantaine de vers présentant des coupes analogues à celles de V. Hugo, de l'ensemble des œuvres de Molière et de La Fontaine, même sans i joindre les *Plaideurs* et le *Menteur*, il est certain qu'on ne prouverait rien du tout ; ces quarante vers pourraient devoir leur aspect romantique au asard ou à la négligence. Pour entraîner la conviction il faut pouvoir montrer que ces différents tipes de vers sont en très grande abondance dans l'ensemble de ces deux œuvres, ou qu'ils sont tous ou à peu près tous réunis dans une pièce unique.

Nous nous arrêtons à ce dernier procédé, qui est le plus frappant des deux. Nous tirerons nos exemples exclusivement d'une comédie peu connue de La Fontaine, intitulée « Ragotin ». Il s'agit de montrer que dans cette unique pièce,

que nous prenons presque au asard, toutes les coupes de Victor Hugo, même les plus rares, sont représentées.

Tout d'abord le vers romantique par excellence, celui que l'on a appelé trimètre ou ternaire et qui se compose de trois parties généralement égales dans chacune desquelles la même idée se présente sous trois aspects divers, par exemple dans ce vers du *Petit roi de Galice* :

Marcher à jeun, | marcher vaincu, | marcher malade.

Le vers 1246 de *Ragotin* le recouvre exactement :

Maudit château ! | maudit amour ! | maudit voyage !

Nous prendrons ensuite les tipes les plus rares et les plus caractéristiques de Victor Hugo. D'abord le contre-rejet *d'une seule sillabe* à l'émistiche :

Oui, trois de mes cités de Castille ou de Flandre,
Je les donnerais ! — *sauf*, | plus tard, à les reprendre
(*Hernani*).

Qu'il vive ! au couvent ! — *Mais* | s'il reparaît plus tard
(*Petit roi de Galice*).

Rien de plus juste. *Mais*, | comme je suis très bon,
Cela m'afflige...

Ces vers ont pour effet de mettre dans un relief particulièrement intense le second émistiche, c'est-à-dire ici la restriction ou l'objection, ou la raison de l'objection. Le monosillabe qui précède l'émistiche est séparé de ce qui est avant lui par une coupe à la fois grammaticale et ritmique, il porte lui-même un accent ritmique, qui surprend parce qu'il en suit un autre sans intervalle et qu'il tombe sur un

mot insignifiant, et ce mot est suivi grâce au ritme d'une pause qui laisse l'attention en suspens et l'oblige à se porter toute entière sur ce qui vient après. On a exactement le même effet [1] dans le vers 774 de *Ragotin* :

> On ne le peut pas ; *mais,* | comme l'on sait son rôle,
> . . . . . on le peut.

Non moins remarquables sont les rejets *monosillabiques.* Le mot en rejet est seul en relief, mais il l'est d'autant plus que la légère pause qui le sépare du mot précédent avec lequel il est uni grammaticalement oblige à le prononcer avec un changement d'intonation. Le mot qui précède l'émistiche peut être insignifiant comme dans ces vers de Hugo :

> Une reine n'est pas | *rei*ne sans la beauté
> (*Eviradnus*).

> Je ne vois rien en vous qui soit à dédaigner
> Et vous estime enfin | *trop* — pour vous épargner
> (*Cromwell*).

> Et que pouvons-nous donc | *crain*dre dans ces provinces ?
> (*Petit roi de Galice*).

et dans ceux-ci de *Ragotin* :

> Car la défunte était | *laide* ; et, de bonne foi... (1336)

> Le plaisir qu'avec vous je prendrai de m'allier
> Fait que je veux un peu | *ri*re sur mon palier (28)

ou bien le mot qui contient la sixième sillabe peut être un substantif ou un verbe dont le rôle n'est nullement effacé :

[1] Nous engageons vivement le lecteur à se reporter chaque fois au contexte pour juger de l'effet. C'est pour faciliter ce travail que nous donnons les numéros de tous les vers de *Ragotin* que nous citons.

...comme un cèdre au milieu des palmiers
Règne, et comme Pathmos | *brille* entre les Sporades
(*Le travail des captifs*).

Lazare, notre ami, | *dort* ; je vais l'éveiller
(*Première rencontre du Christ avec le tombeau*).

Un roi qu'on avilit | *tombe* ; on le destitue...
(*Petit roi de Galice*).

et dans *Ragotin* :

Je... — Monsieur Ragotin | *part*, et ne me vient pas
Demander... (1195)

Soyez triste, et sortez | *tôt*.— Soutenez-moi, page (1022)

...Après s'être en vain une heure entière
Efforcé, plaint, crié, juré comme un perdu,
Sans avoir uriné | *goutte*, il me l'a rendu (548)

Qu'on le livre, ou ma main | *va*, sans que rien l'arrête (793)

Quand le rejet à l'émistiche a deux ou trois sillabes le relief qu'il possède est beaucoup moins intense que lorsqu'il n'en a qu'une, parce que les deux accents ritmiques sont séparés par une ou deux sillabes atones au lieu de se suivre immédiatement. On peut distinguer plusieurs cas :

1° Le rejet est constitué par un complément direct suivant immédiatement la forme verbale dont il dépend. Comme la séparation grammaticale est à peu près nulle à l'émistiche, le rejet exige un changement d'intonation qui lui donne un relief considérable. C'est dans ces conditions que l'on place un mot inattendu, destiné à surprendre :

Qu'après avoir dompté l'Athos, quelque Alexandre
Aille donc relever | *sa robe* à la Jungfrau !
(*Le régiment du baron Madruce*).

Un crapaud regardait | *le ciel,* bête éblouie
(*Le crapaud*).

Mais faites donc valoir le vice radical
De l'affaire. — Ils n'ont pas | *le droit.* — Plaidez la cause
(*Cromwell*).

et dans *Ragotin :*

Mais au lieu de trouver | *sa belle,* il surprendra
Le Destin séduisant | *sa fille.* A ce spectacle... (408)

Mais cette nuit cherchons | *un lit* dans cette caisse (598)

Ma sœur, allez trouver | *Isabelle.* — J'y cours (632)

2° Le rejet est constitué par un complément indirect suivant immédiatement le verbe dont il dépend. Le relief est à peu près le même :

Nous avons bien voulu | *de toi* pour notre prince
(*La défiance d'Onfroy*).

Les chevaux sont parqués | *à part,* et sont gardés
(*Petit roi de Galice*).

Et vous n'avez rien vu | *de plus* dans cette ville ?
(*Cromwell*).

et dans *Ragotin* :

...rends-lui ce témoignage
Que ce verre cassé | *pour elle* est mon ouvrage (490)

Vous moquez-vous d'avoir | *ici* tout ce fracas ? (20)

Avez-vous pu tomber | *ainsi* sans vous blesser ? (275)

Je l'en félicitais | *de mon mieux,* quand le sot... (583)

3° Le complément indirect dépend d'un substantif avec lequel il forme une locution inséparable au point de vue sémantique :

Non. — Voilà notre nuit | *de noces* commencée
(*Hernani*).

Virent que le Satan | *de pierre* souriait
(*Ratbert*)

Le pauvre petit roi | *de Galice* Nuño
(*Petit roi de Galice*).

Juvénal noir rongé par la muse, est un lieu
Autant qu'un homme, un mont | *de haine*, et s'accoutume.
(*Les quatre vents de l'esprit*).

et dans *Ragotin* :

...et s'est plaint, en criant,
D'une difficulté | *d'uriner*, me priant (544)
De lui donner le pot | *de chambre*. A sa prière... (545)

... il m'a planté
Un coude dans le creux | *de l'estomac*, terrible (573)

4° Le rejet est constitué par un infinitif dépendant d'un verbe à un mode personnel :

Moi ! J'eus tort. Je devais | *savoir* qu'avec ton âme...
(*Hernani*).

Réponds, duc, ou je fais | *raser* tes onze tours
(*Hernani*).

Sachez qu'on ne doit pas | *pendre* un bon gentilhomme ;
Et qu'il n'est dans ce monde, où tous droits nous sont dus,
Que les vilains qui soient | *faits* pour être pendus
(*Marion de Lorme*).

& dans *Ragotin* :

Dans notre chambre allons | *humer* ce piot-ci (423)

Touchez là ; je vous veux | *servir* dans votre amour (491)

Il est bon de noter que, sauf pour le premier exemple d'*Hernani*, cette interprétation n'est pas tout à fait exacte.

En réalité dans les deux exemples de V. Hugo et dans les deux de *Ragotin* c'est *tout* le second émistiche qui est en rejet et en relief ; sans doute l'infinitif (ou le participe) reçoit le premier jet de lumière, mais l'éclat s'étend sur tout l'émistiche. La chose deviendra bien claire pour qui voudra reprendre à ce point de vue les quatre dernières citations. Elle est peut-être encore plus nette dans les deux exemples suivants de V. Hugo, qui sont absolument du même tipe que les précédents :

Mourad fut saint ; il fit | *étrangler ses huit frères*
(*Sultan Mourad*).

Donc je suis, c'est un titre à n'en point vouloir d'autres,
Fils de pères qui font | *choir la tête des vôtres*
(*Hernani*).

A la même catégorie se rattachent les cas où la forme verbale qui commence le second émistiche est un participe au lieu d'un infinitif ; nous en avons déjà vu un exemple dans la citation à double portée de *Marion de Lorme*. Ici encore il est rare que le participe seul soit en évidence, comme au vers 514 de *Ragotin* :

C'est à cause qu'elle a | *perdu* ; le tour est drôle.

Généralement c'est bien plutôt tout l'émistiche qui est en relief, le participe l'étant plus encore que le reste parce qu'il est le premier mot sur lequel se porte l'attention, nous l'avons dit. Tels sont ces exemples de Victor Hugo :

Ce burg les gêne. Ils ont | *résolu de l'abattre*
(*Welf, castellan d'Osbor*).

Or ce lion était | *gêné par cette ville*
(*Les lions*).

En partant on l'avait | *lié sur un mulet*
(*Petit roi de Galice*).

Mais mon proscrit, qu'a-t-il | *reçu du ciel avare* ?
(*Hernani*).

Avec ton dévouement, ta fureur, ta fierté,
Et ton courage, ils ont | *fait de la lâcheté*

(*L'année terrible*).

et ceux-ci de *Ragotin* :

Foi d'avocat. Ayant | *joint la troupe* au faubourg (199)

N'y souffrant rien, il a | *gambadé de plus belle* (241)

Je ne sais, je n'ai pas | *eu le temps d'y penser* (276)

Il va de soi que si le participe (qui n'est au fond qu'un adjectif) est remplacé par un adjectif proprement dit, il n'i a rien de changé. Les deux vers suivants de Victor Hugo s'équivalent rigoureusement :

Et la lumière était | *faite de vérité*

(*Le sacre de la femme*).

Mais Diderot était | *digne du pilori*

(*Contemplations*).

Le vers 623 de *Ragotin* est du même tipe :

Et pour moi dont l'âme est | *ronde comme un cerceau.*

5° Enfin le mot introducteur qui précède l'émistiche peut être un mot quelconque et le second émistiche être constitué par le complément de forme quelconque que ce mot annonce :

... c'est un amour sévère,
Profond, solide, sûr, paternel, amical,
De bois de chêne, ainsi | *que mon fauteuil ducal*

(*Hernani*).

... et s'accoutume
A la colère ainsi | *que Vésuve au bitume.*
Le génie est un puits d'éruptions ; un cri
Sort d'un cratère ou bien | *d'un poète attendri*

(*Les quatre vents de l'esprit*).

L'Étoile, oui, oui, l'Étoile ; à ses regards la moelle
Bout dans mes os, ainsi | *qu'un feu bien apprêté* (487)
Fait bouillir un bouillon.....

N'ayant rien fait non plus | *que la première fois* (560)

La platitude a nom | *Montlaville-Chapuis*
(*Les châtiments*).

En attaquant monsieur | *Bonaparte*, on me fâche
(*Les châtiments*).

De la part du Monsieur | *de la Baguenaudière*[1] (1194)

Quelquefois le mot introducteur semble avoir une importance propre. S'il est réellement introducteur, il n'en est rien ; au lecteur à juger des cas :

Je vous l'enferme au fond | *d'un moûtier vermoulu*
(*Petit roi de Galice*).

Un petit homme veuf | *d'une petite femme* (78)

Ce n'est pas « veuf » qui est important dans La Fontaine, mais « d'une petite femme », car c'est avant tout la *petitesse* que le poète veut faire ressortir dans le portrait de Ragotin

Qui, dans une *petite* et proche élection,
Petitement possède une *petite* charge.

De même dans les paroles de Pacheco, ce n'est pas « au fond » qui est important, mais « d'un moûtier vermoulu » ;

[1] Nous nous sommes interdit de prendre nos exemples du XVIIe siècle ors de *Ragotin* ; nous n'indiquerons donc pas au lecteur les rapprochements qui s'imposent, mais le plus souvent il les fera de lui-même. Qui ne se rappellera par exemple ici les

madame la comtesse | *De Pimbesche*

de Racine, & les

monsieur | *Tartuffe*

de Molière ?

que le cloître soit ou non profond, que l'on puisse ou non s'échapper de la prison, cela lui est indifférent ; ce qu'il veut, c'est « avilir » Nuño, lui faire subir un traitement onteux, d'où l'épitète méprisante « vermoulu », et « au fond » lui-même n'est qu'un équivalent dédaigneux de *dans* ; le contexte le prouve :

> Mais s'étant laissé tondre, ayant eu la paresse
> De vivre, que m'importe après qu'il reparaisse.

On peut se demander pourquoi nous n'avons pas mis quelques-uns des exemples précédents dans une autre catégorie comme spécimens de contre-rejet ou pourquoi les vers du début que nous avons donnés comme exemples de contre-rejet sont séparés des autres. Il i a lieu dans certains cas d'ésiter entre les deux appellations ; ce n'est guère parfois qu'une différence d'étiquette ou plutôt de point de vue. On appelle rejet la partie d'un élément sintaxique qui déborde d'un élément ritmique sur un autre. On pourrait songer à un moyen purement matériel de distinguer les deux cas : il i aurait rejet quand la partie la plus courte de l'élément sintaxique partagé par une coupe ritmique suivrait la plus longue, et contre-rejet quand elle précéderait. Mais dans un vers comme celui-ci :

> Autant qu'un homme, *un mont* | *de haine*, et s'accoutume...

ce procédé serait en défaut puisque les deux parties en question sont de même longueur. Pourtant, si l'on suppose le fénomène entre deux vers au lieu de l'avoir entre deux émistiches

> ..... Juvénal noir rongé
> Par la muse, est un lieu autant qu'un homme, un mont
> De haine, et s'accoutume...

personne n'ésitera à déclarer qu'il i a rejet et non contre-rejet. Il en est évidemment de même au milieu du vers. Dans un vers comme celui-ci :

Fils de pères qui font | choir la tête des vôtres

on ne songera pas à déclarer qu'il i a un contre-rejet « qui font », mais que le second émistiche est un rejet du premier. Dès lors celui-ci :

Mourad fut saint; il fit | étrangler ses huit frères

pourra être interprété de la même manière puisqu'il est ritmé exactement de même. Le fait que la séparation sintaxique qui précède « il fit » est plus forte que celle qui est devant « qui font », n'a en réalité qu'une importance secondaire. Telle est la métode que nous avons adoptée dans notre classement. C'est parce que nous avons vu un rejet dans

Or ce lion était | gêné par cette ville

que nous avons mis dans la même catégorie

Mais mon proscrit, qu'a-t-il | reçu du ciel avare?

qui est ritmé de la même manière. Ce dernier entraînait naturellement à sa suite :

Ce burg les gêne. Ils ont | résolu de l'abattre

puis

Sort d'un cratère ou bien | d'un poète attendri.

Quant aux vers que nous avons cités comme exemples de contre-rejet, il i a parmi eux celui-ci :

On ne le peut pas ; mais, | comme l'on sait son rôle

dans lequel on ne peut pas dire que le second émistiche est en rejet puisqu'il n'appartient pas au même élément sintaxique que « mais » et qu'il n'énonce pas l'objection, mais l'explication de l'objection. L'objection est dans ce vers annoncée et constituée par « mais » tout seul. C'est donc bien ce mot qui est en vedette, qui est inattendu et qui empiète sur ce

qui précède ; c'est bien un contre-rejet. Le vers de Victor Hugo

Qu'il vive ! au couvent ! Mais | s'il reparaît plus tard

est exactement dans les mêmes conditions. Quant à celui d'*Hernani*

Je les donnerais ! — sauf, | plus tard, à les reprendre

il appartient au même tipe. D'ailleurs qui dit qu'un mot est en rejet entend en même temps, d'après nos abitudes, qu'il est en relief. Un contre-rejet doit être aussi en relief. Or dans des vers comme ceux-ci :

Mourad fut saint ; il fit | étrangler ses huit frères

Dans notre chambre allons | humer ce piot-ci

A la colère ainsi | que Vésuve au bitume

les mots « il fit », « allons », « ainsi » sont à peu près insignifiants et servent seulement d'introducteurs à ce qui suit. Ils préparent la surprise, ils ne la constituent pas. Tandis que dans les autres vers les mots « mais », « sauf » interrompent la suite du raisonnement et constituent à eux seuls l'objection ou la restriction avant même qu'elle soit énoncée et que l'on en connaisse exactement la teneur.

Nous ne nous proposons nullement d'élucider la question du rejet et du contre-rejet ; si nous en avons effleuré la discussion, ce n'est que pour écarter les objections qu'aurait pu susciter le classement de nos exemples. Nous avons expliqué dans une certaine mesure les effets qui sont produits dans nos vers par la discordance du ritme et de la sintaxe, parce que c'était un moyen d'éclairer nos rapprochements. Mais nous n'avons pas voulu approfondir le sujet, parce que nous le traitons ailleurs et que notre but est en somme uniquement ici de montrer que les ritmes de Victor Hugo étaient déjà chez La Fontaine. C'est à ce point que nous n'avons même pas dit un mot de la possibilité pour quelques-uns de nos

exemples d'être lus en trimètres, ce qui en change notablement l'effet.

Il nous reste à signaler un vers tout à fait remarquable, dont nous avons déjà dit un mot et qui contient un effet d'une puissance énorme :

... il m'a planté
Un coude dans le creux de l'estomac, | *terrible.* (573)

Il fait immédiatement songer à celui-ci de *L'aigle du casque* :

Le jeta mort à terre, et s'envola *terrible.*

Mais l'effet de ce dernier est infiniment moindre, parce que « terrible », s'il est une apposition à un sujet qui n'est pas répété dans le même vers, est en contact avec un verbe qui rappelle ce sujet. Le rapprochement est beaucoup plus exact avec ce vers d'*Eviradnus* :

Tout est dit. Vos forfaits sont sur vous, | *incurables*

ou avec celui-ci de *Zim-Zizimi* :

Puis il a renvoyé ses esclaves, | *bâillant.*

Pourtant le vers de La Fontaine reste plus puissant que l un et l'autre parce que l'épitète « terrible » i est plus isolée à la fin d'un émistiche dont la première partie fait plus étroitement corps avec ce qui précède.

On a remarqué que nous n'avons rien dit des contre-rejets, rejets ou enjambements entre deux vers. Nous aurions allongé et compliqué notre étude, sans profit. A première vue même notre démonstration en aurait été affaiblie ; car ces fénomènes apparaissent en grande abondance chez André Chénier, et l'on pourrait être tenté d'en conclure que c'est à lui que V. Hugo les a empruntés. Pour les fénomènes que

nous avons examinés la même idée ne peut pas venir à l'esprit, parce qu'on ne saurait prendre à quelqu'un ce qu'il ne possède pas.

Il i a dans Chénier des cas assez nombreux de rejets de deux ou trois sillabes à l'émistiche, mais il n'i en a qu'une dizaine de rejet monosillabique. Voici les principaux :

Le quadrupède Hélops | *fuit*, l'agile Crantor...
(*L'aveugle*).

Je jure de quitter | *tout* pour te satisfaire
(*L'Oaristys*).

Puisse-t-elle en avoir | *pris* sur les mêmes tiges
(*Epilogue des idylles*).

Son regard obscurci | *meurt*. Sa tête pesante...
(*Poésies diverses*).

A qui ce doux présent | *donne*, avec des richesses...
(*Hymnes*).

Avait-elle bien pu | *vivre* et ne m'aimer pas ?
(*Elégies*).

Mes yeux, dans ses forfaits | *même*, ont su la poursuivre
(*Elégies*).

Il n'i a qu'un seul exemple de contre-rejet monosillabique à l'émistiche, encore vient-il après des points de suspension :

... Sa beauté présomptueuse et vaine
Lui disait qu'un captif, une fois dans sa chaîne,
Ne pouvait songer...*Mais*, | que nous font ses ennuis ?
(*Elégies*).

On ne peut guère songer à faire rentrer dans la même catégorie ce vers d'un fragment d'élégie :

Ne pensant à rien, libre et serein comme l'air,

dans lequel le mot « libre » se rattache sans doute plus étroitement à ce qui suit qu'à ce qui précède, mais n'est pas séparé assez fortement de « Ne pensant à rien » pour en être isolé, et l'est trop de « et serein comme l'air » pour faire corps avec ce demi vers.

Enfin A. Chénier ignore totalement le vers appelé spécialement romantique, le ternaire, celui qui est si fréquent chez Victor Hugo & qui a pour tipe :

Il fut héros, il fut géant, il fut génie.

Tous les autres vers dits romantiques ne sont que des dérivés, des formes secondaires de celui-là, et Chénier n'en présente aucun exemple. Il i en a quelques-uns dans Chénier où l'on pourrait être tenté de voir des dérivés de ce tipe, mais il suffit d'un examen attentif du contexte et de l'ensemble de la versification du poète pour reconnaître bien vite que c'est un pur anacronisme d'i soupçonner la facture romantique. C'est du classique. Celui qui prêterait le plus à l'ésitation est dans le *Mendiant* :

Il tend les bras, il tombe à genoux ; il lui crie...

Il suffit de se reporter au passage pour voir que « à genoux » n'est qu'un simple rejet comme il i en déjà dans Racine et dans Boileau, mais ne forme par une unité métrique avec « il tombe ».

Le cas est encore plus clair pour les vers suivants :

Mon père... — Oh! s'il n'est plus | *que lui* qui te retienne
(*L'Oaristys*).

Dieu jeune, viens aider | *sa jeunesse*. Assoupis...
(*Le malade*).

Eh bien ! mon fils, es-tu | *toujours* impitoyable ?
(*Le malade*).

Morts et vivants, il est | *encor* pour nous unir...
(*Mnais*).

Dieu d'oubli, viens fermer | *mes yeux*. O Dieu de paix...
(*Elégies*).

Traduits de tel auteur | *qu'il nomme* ; et, les trouvant...
(*Epîtres*).

Enfin il i a celui-ci de *Bacchus* :

Toujours ivre, toujours débile, chancelant...

S'il i avait par exemple :

Toujours i|vre, toujours débi|le, toujours lent,

ce serait un ternaire bien caractérisé ; mais du moment que « chancelant » ne fait que reprendre avec une nuance l'idée exprimée par « débile », il forme un ensemble avec « débile » et la coupe précède cet ensemble, aussi bien que dans celui-ci :

Toujours amant, toujours | des grâces entouré
(*Poésies diverses*).

Il en est de même dans ce vers d'*Alexandre VI* :

L'imposture, la soif | de l'or et des Etats,

et dans les suivants :

Tel que le faon blessé | fuit, court, mais dans son flanc...
(*Elégies*).

Voyez-les dans des vers | divins, délicieux
(*Epîtres*).

Je vous vois, au milieu | des crimes, des noirceurs
(*Epîtres*).

Tous ces grands noms, enfants | des crimes, des malheurs
(*Hermès*).

Il en est de même encore de ce tipe si fréquent dans Chénier qui semble au premier abord offrir un rejet monosillabique, mais dans lequel l'idée exprimée par le mot qui constitue ce rejet apparent est reprise deux fois avec des nuances dans le même émistiche :

Si vous en savez un | pauvre, errant, misérable
(*L'aveugle*).

Vous croîtrez comme lui | grands, féconds, révérés
(*L'aveugle*).

Insensée ! à travers | ronces, forêts, montagnes
(*Pasiphaé*).

Malheur au jeune enfant | seul, sans appui, sans guide
(*Epîtres*).

En un mot il en est de même toutes les fois que le second émistiche forme un ensemble :

Un corps de femme au front | d'un aigle enfant des airs
(*Hermès*).

Le vers romantique, le ternaire, n'est donc pas un emprunt à Chénier qui ne le possède pas ; ce n'est pas non plus l'aboutissement d'une évolution dont Chénier représenterait l'avant-dernière fase, puisqu'il n'offre rien qui puisse conduire à la suivante ou la faire soupçonner.

Si c'est de Molière et La Fontaine que Victor Hugo a tiré le vers romantique, que reste-t-il de la téorie de M. Becq de Fouquières ? Doit-elle être rejetée sans réserve ? En tant que fait istorique, oui ; en tant que téorie, elle subsiste presque entière. Car le vers de Racine ne pouvait pas demeurer immuable. Une évolution était inévitable ; elle devait s'accomplir soit dans le sens de la monotonie, soit dans celui de la variété. C'est dans la première direction que s'engage le

XVIIIe siècle et cela dure jusqu'au romantisme, qui naît par réaction. Chénier n'est la suite de personne, il marche à part, évitant l'ornière de ses devanciers. Il s'est fait une versification à lui, non pas en développant les tendances d'un autre, mais en retournant volontairement, on le sait, à l'étude des poètes du XVIe siècle et de leurs continuateurs directs du XVIIe. Son action d'ailleurs fut nulle sur ses contemporains, parce qu'il resta inconnu, ses œuvres n'ayant pas vu le jour. Elles ne furent publiées qu'en 1819. Elles firent alors beaucoup de bruit, mais recueillirent surtout des critiques. Il n'est pas douteux pourtant qu'elles exercèrent une impression profonde sur Victor Hugo ; il suffit pour s'en convaincre de relire ce qu'il dit de cette publication, au moment où elle vient de paraître, dans le *Journal d'un jeune jacobite de 1819*. Il déclare que « c'est une poésie nouvelle qui vient de naître ». Mais ce qu'il goûte ce sont surtout les idées et les images. La forme lui paraît très criticable ; il est choqué par « cette manie de mutiler la phrase », par « ces coupes bizarres, etc. ». Mais il s'empresse d'ajouter : « Chacun de ces défauts du poète est peut-être le germe d'un perfectionnement pour la poésie ». Cette frase est caractéristique : c'est une sorte de vision de l'avenir. Plus loin, dans sa conclusion, il dit encore : « Il n'y aura point d'opinion mixte sur André Chénier. Il faut jeter le livre ou se résoudre à le relire souvent ». Il se plaça naturellement dans la catégorie des lecteurs assidus. L'influence de Chénier sur lui et les autres romantiques fut considérable, tant au point de vue de la forme qu'à celui des idées. Mais elle eut ceci de particulier qu'elle ne fut pas directe : ils ne furent pas à proprement parler les imitateurs de Chénier ni ses continuateurs ; ils ne développèrent pas ses tendances. Chénier les habitua à des idées et à une forme différant notablement de ce qui avait fleuri autour de lui durant le XVIIIe siècle. Ils furent poussés naturellement par là à se reporter aux sources mêmes auxquelles avait puisé ce poète, c'est-à-dire à l'antiquité et surtout à la forme qu'elle avait prise dans les imitations qui en furent faites par les poètes du XVIe siècle et leurs continuateurs du XVIIe. Voilà comment Chénier fut pour eux un initiateur et un intermédiaire.

Ceci nous ramène à la théorie de M. Becq de Fouquières.

La forme de Chénier n'est pas sortie par évolution de celle de Racine, celle de Victor Hugo n'est pas sortie par évolution de celle de Chénier : voilà qui est maintenant indiscutable. C'est en deors de la filière que l'un et l'autre a trouvé sa voie. L'évolution normale et sans interruption s'était faite, nous l'avons dit, dans un autre sens. Mais à côté de celle-là l'évolution contraire était toujours restée une possibilité, et l'on pourrait dire une menace. Si André Chénier a pu faire accepter ses ritmes nouveaux, non pas à ses comtemporains qui ne le connurent pas, mais à sa propre oreille, c'est qu'elle i était préparée par les tendances vers ces ritmes que présentaient les classiques. Si Victor Hugo a pu faire accepter les ritmes romantiques, non pas des classiques ou classicistes ses contemporains, mais des romantiques qui l'entouraient, et de lui-même, c'est que leur oreille i était préparée par nombre de tendances dans les classiques mêmes. Voilà comment l'évolution imaginée par M. Becq de Fouquières, qui n'a pas eu de réalité istorique, s'est accomplie, sans être représentée par personne, à l'état de possibilité et de tendance, et a permis aux ritmes qui auraient été ses dernières fases de surgir à certaines époques, brusquement, sans être précédés par les fases qui auraient été naturellement leurs introductrices.

On voit combien la réalité est parfois complexe et subtile. Hugo emprunte ceux de ses ritmes qui semblent lui être le plus personnels à Molière et La Fontaine. C'est un abandon de la voie naturelle, c'est une cassure dans l'évolution normale. Mais cet emprunt était devenu possible parce qu'une évolution régulière dans ce sens avait toujours existé en puissance, et que, sans jamais apparaître matériellement, elle s'était accomplie d'une façon latente à l'état de possibilité. Il était devenu possible encore parce que Chénier, venu plus tôt que lui, remontant aux mêmes sources et obéissant aux mêmes tendances, lui avait préparé les voies, sans les ouvrir aussi avant.

Qu'on ne s'imagine pas d'ailleurs maintenant que les romantiques n'ont fait que transplanter telle quelle au XIXe siècle la forme de la Pléiade, de Molière et de La Fontaine. Ils n'auraient été forcément que de pâles imitateurs, des sortes d'arkéologues, comparables dans une certaine mesure à

nos écoliers qui il i a vingt ans à peine s'efforçaient encore de couler des vers latins dans les moules de Virgile et d'Horace ; ils n'auraient pas fait l'œuvre vivante, fulgurante, qui entousiasma la plupart de leurs contemporains et soulève l'admiration de la postérité. Un peu de statistique mettra sur la voie de la différence. Il i a dans *Ragotin* une scène (acte II, scène XI) qui est franchement romantique, si l'on peut se servir de cet anacronisme ; mais il n'i en a qu'une. La pièce entière contient 1376 vers parmi lesquels une trentaine seulement (nous les avons presque tous cités) ont à l'émistiche une coupe faible ou presque nulle. Si l'on prend dix fois moins de vers dans un poème romantique, par exemple les 137 premiers vers du *Petit roi de Galice*, on en trouve le même nombre. Par conséquent ces ritmes, qui étaient relativement rares au XVIIe siècle, sont devenus fréquents au XIXe siècle. En outre ils sont devenus plus fermes, plus nets, leurs effets sont plus précis, on en connaît mieux et on en pèse plus exactement la valeur. C'est qu'au lieu d'imiter simplement le vers de la comédie, on a imité en même temps celui de la tragédie, on les a fondus ensemble. A Molière et La Fontaine on a mêlé Racine et surtout Corneille, et l'on a obtenu un produit qui pourtant n'offre ancune disparate. C'est bien là la marque d'une évolution. Cette évolution n'a pas été normale, puisqu'elle n'est pas due à un developpement continu, mais à un emprunt. La fase romantique est apparue brusquement ; mais comme une évolution qui s'était lentement accomplie en puissance lui avait servi de période d'incubation, une fois l'éclosion faite le développement a été normal, et l'acclimatation s'est montrée dès l'abord si parfaite qu'il faut scruter les moindres documents émergeant des lacunes de l'istoire pour reconnaître qu'il i a eu dans cette évolution des solutions de continuité.

Maurice Grammont.

LA ROBE GRISE DE MACETTE

Mathurin Régnier nous a-t-il dit quel costume portait sa fameuse Macette ? M. Lenient pensait que oui. D'un des vers où la vieille entremetteuse explique sa conduite hypocrite il concluait qu'elle était vêtue d'une longue robe couleur de cendre :

> C'est pourquoy desguisant les bouillons de mon ame,
> D'un long habit de cendre envelopant ma flame,
> Je cache mon dessein aux plaisirs adonné.

Dans l'excellente édition qu'ils ont donnée de la *Macette*, M. Brunot et ses élèves contestent cette interprétation [1]. Rien dans ce vers ne leur paraît l'autoriser. « Dans tout le passage, disent-ils, il s'agit de choses abstraites. L'extérieur de Macette n'apparaît nulle part. Il y a ici vraisemblablement une simple image empruntée au style ecclésiastique, et analogue à celle du vers précédent. Macette déguise les bouillons de son âme, elle couve de même sa flamme sous la cendre, symbole de la pénitence ». A l'appui de leur interprétation, les nouveaux éditeurs de la *Satire XIII* citent ce mot de Brantôme, *Dam. gal.*, 92 : « *Et de telles amours il en faut couvrir si bien les feux par telles cendres de discrétion* ». Ils citent encore l'Estoile parlant, à propos de la mort d'Henri IV, de la société Judaïque, « *de laquelle le long manteau de dévotion n'est qu'une couverture de sédition* ». (Ed. Mich. et Pouj. p. 579.)

Je crois, pour ma part, que l'interprétation de M. Lenient était bonne et que Macette, tout en parlant par métaphore,

[1] Mathurin Régnier, *Macette*, publiée et commentée par F. Brunot et P. Bloume, L. Fourniols, G. Peyré et A. Weil, maître de conférences et élèves à l'Ecole normale supérieure ; Paris, 1900, Société nouvelle de librairie et d'édition.

fait allusion à l'habit qu'elle porte : la robe grise était, en effet, le costume dont se revêtaient les dévots, partant les hypocrites.

En écrivant ce vers, Régnier, qui savait par cœur l'œuvre de son oncle, songeait certainement, d'ailleurs, au sonnet fameux où Desportes annonçait qu'il allait se faire hermite. — J'ai montré quelque part que ce sonnet est imité de Pamphilo Sasso. — Le nouvel hermite portera la robe grise :

> Je veux me rendre hermite et faire pénitence
> De l'erreur de mes yeux pleins de témérité.
> . . . . . .
> *Un long habit de gris* le corps me couvrira.
>
> *Diane*, II, VIII, éd. Michiels.

Régnier connaissait sans doute aussi la réponse que Passerat fit à ce sonnet, dont la Cour d'Henri III paraît s'être fort amusée :

> Vous voulez estre hermite, hermite allez vous rendre,
> Cachez-vous dans les bois pour füir Cupidon,
> Et, pour monstrer qu'en vous est esteint son brandon,
> *Habillez-vous de gris, c'est la couleur de cendre.*

Mais plus encore que ces deux sonnets, Régnier, quand il habillait sa Macette de gris, se souvenait, je crois, de cette épigramme de Marot (éd. Jannet, t. III, p. 6) :

De Barbe et de Jacquette

> Quand je voy Barbe en habit bien duysant,
> Qui l'estomac blanc et poly descœuvre,
> Je la compare au dyamant luysant,
> Fort bien taillé, mys de mesmes en œuvre.
> Mais quand je voy Jacquette qui se cœuvre
> Le dur tetin, le corps de bonne prise,
> D'un simple gris accoustrement de frise,
> Adonc je dy, pour la beauté d'icelle :
> « *Ton habit gris est une cendre grise*
> *Couvrant un feu qui tousjours estincelle.* »

De ces textes je conclus non seulement que Régnier, dans le vers qui nous occupe, a bien voulu faire allusion à l'extérieur de son héroïne, mais qu'il faut ajouter à la liste déjà longue des ancêtres de Macette la Jacquette de Marot.. .. et Desportes se faisant hermite.

Il y faut ajouter aussi, disons-le en passant, Melin de Sainct-Gelays. Ce poète était abbé, comme on sait, et une dame dont il sollicitait les faveurs le lui ayant rappelé, il lui répondit par ce mot cynique, que devait lui emprunter Macette (éd. Blanchemain, t. III, p. 50) :

Je ne vois riens qui vous puisse estranger
De mon amour que mon accoustrement ;
Or, s'il ne tient sinon à le changer,
Nous aurons tost faict nostre appoinctement.
Mais je vous prie esprouver l'instrument
Qui le plus cher des Dames est tenu,
Et vous sçaurez, le cas tout bien cognu,
Que riens au monde à l'homme mieux ne semble
Que fait un moine en chemise ou tout nud,
Et qu'un plaisir est plus doux quand on l'emble.

Joseph VIANEY.

LES DÉLIBÉRATIONS
DU CONSEIL COMMUNAL D'ALBI

DE 1372 A 1388

INTRODUCTION

SOMMAIRE: Intérêt historique des deux registres. — Organisation municipale; élection des consuls et des conseillers au suffrage universel; annualité de la charge consulaire; exagération du nombre des consuls; réduction de ce nombre; ordonnance de Charles VI (1391); disparition du suffrage universel; prestation de serment à l'Évêque; proclamation des résultats de l'élection; remise par l'évêque des clefs de la ville; prise de possession de la Maison commune; messe du Saint Esprit. — Nomination des officiers municipaux : trésorier; les consuls en remplissent d'abord les fonctions; trésorier à titre; son traitement; difficultés des opérations de paiement; le trésorier Luyrier; audition des comptes. Notaire de la ville; les délibérations du conseil sont des actes publics; le notaire Guillaume Prunet. Capitaines de la ville; la charge est annuelle et payée; ils sont surtout chargés d'assurer le guet; les veuves fournissent les torches pour le second guet. Le crieur public; diverses espèces de criées. Les *jurats*; ils sont de deux sortes. — Le conseil de ville; impossibilité de distinguer les conseillers des notables appelés à délibérer; majorité des voix requise pour la validité des délibérations; diverses formules pour l'expression des décisions du conseil; délibérations remises par suite du trop petit nombre de délibérants; conseillers et notables convoqués par les sergents sous peine d'amende; les consuls pou-

vaient-ils prendre des décisions sans l'intervention du conseil? — Organisation financière; il n'existe pas de budget; recettes ordinaires; pontanage; courtage et son règlement; criée, encans; fours banaux; cens. Recettes extraordinaires; emprunts en nature; emprunts en numéraire; achat de rentes; capages; souquet, vet et devet sur le vin: vin étranger; impôt sur les vendanges; *reyre deyme* sur les blés; impôt sur le pain. — *Comus*; leur mode d'établissement; chartes de l'évêque Duran; le capital est imposé non le revenu; livres d'estime; compoix; comment ils sont établis; dispenses légales de l'impôt; dispenses de faveur; impôt foncier (*pocessori*); cote mobilière (*moble*); cote personnelle (*cabatge*). Mode d'évaluation des deux propriétés; serment; estimation par arbitres; règlement pour l'assiette de l'impôt; division des propriétés en classes selon leur valeur discutée par le conseil de ville; le compoix au XIVe siècle. L'allivrement; par 24 livres de capital; il est plus fort sur la première livre que sur les autres; ce que payait un Albigeois pour l'impôt suivant le mode d'allivrement. Valeur de 1 *comu*. Répartition du *moble* chaque quatre ans; ce qu'on entendait par *moble*. Impôt sur le revenu voté mais non appliqué. — Mode de perception de l'impôt; traité avec Dupuy pour la levée des *restas*; mise à l'encan des communs; le livre du *leu*; saisie de gages et leur vente à l'encan (*penhorar*); saisies-brandons; apposition des scellés; mise à la main du roi; la garnison; l'emprisonnement des contribuables; les *traylats*. — Conclusion.

Après les comptes consulaires, il n'est pas, dans les archives communales, de pièces plus intéressantes que les registres des délibérations du conseil de la commune. Les archives d'Albi sont particulièrement riches en documents de cette nature; pour le seul XIVe siècle, on y trouve deux registres, BB 16 et BB 17, comprenant les délibérations prises depuis le 23 octobre 1372 jusqu'au 23 août 1388, soit une période ininterrompue de seize années.

Ces deux registres contiennent des trésors historiques à

peine utilisés par quelques érudits [1]. Nous nous proposons de les mettre à la portée de tous ceux qui s'intéressent au passé de la patrie méridionale. Dans ces pages en effet se déroule, non seulement l'histoire de la ville d'Albi, mais encore celle du Languedoc, sous les néfastes gouvernements des ducs d'Anjou et de Berry. On y surprendra sur le vif les épouvantables misères qu'Anglais et routiers font subir aux populations, les patriotiques efforts tentés par les communes pour se débarrasser de ces bandes avides d'or et de sang, et surtout le loyalisme de la ville d'Albi qui, dans les plus dures nécessités, ne sépara jamais sa cause de celle du roi de France.

Ce qui frappera d'une manière particulière, c'est l'intensité de la vie communale dans ce dernier quart du XIVe siècle. Aujourd'hui les communes sont tenues en lisière ; elles n'ont, pour ainsi dire, aucun pouvoir, tant la tutelle de l'État est rigoureuse. Autrefois elles étaient à peu prés maîtresses de leurs destinées ; elles levaient de petites armées, combattaient l'ennemi, à leurs risques et périls, derrière leurs remparts, élevés et entretenus à leurs frais, ou bien en rase campagne. L'autorité royale est impuissante à les protéger, elles se défendent elles-mêmes, on verra au prix de quels sacrifices. Cependant, par ses lieutenants généraux, par ses sénéchaux, le roi a déjà la main sur une partie de l'administration communale. Si les communes s'imposent pour leurs besoins normaux, librement, sans autorisation d'aucune sorte, il n'en va pas de même pour certaines dépenses ayant un caractère extraordinaire ; on en trouvera la preuve dans les délibérations, comme on la trouve dans les comptes consulaires [2].

[1] C'est surtout M. Edmond Cabié et M. Paul Dognon qui ont mis à profit ces documents. Les nouveaux éditeurs de l'*Histoire de Languedoc* ont principalement utilisé les travaux du premier de ces érudits et l'inventaire sommaire.

[2] En voici deux exemples entre cent autres : « Partic R. Vidal per anar a Tholosa a moss. lo duc per aver alcunas letras que aguessem alcunas emposecios per pagar los II franxs per fuoc ». *Compt. consul*, de 1370-71, art. 1386.

« Partic d'esta villa en G[m] Guitbert per anar a Lava[ur] per querre lettras que poguessem levar enposicios. » Ibid. art. 1387.

Pour aborder convenablement l'étude des délibérations du conseil communal d'Albi, il est donc nécessaire de se familiariser tout d'abord avec l'organisation municipale de cette ville. Nous avons consacré une importante étude à cette question.[1] Il nous suffira donc de résumer notre travail en y ajoutant quelques détails qui nous avaient échappé ou que nous avions dû négliger.

La ville d'Albi était divisée en six gaches ou quartiers, et chacune d'elles était représentée dans l'assemblée par deux consuls et deux conseillers issus de l'élection; tous les citoyens âgés de plus de quatorze ans étaient électeurs. Le suffrage universel est inscrit en toutes lettres dans une charte de 1269[2] et l'âge de la majorité électorale nous est révélé par une procédure conservée aux archives d'Albi[3]. La quinzième année est l'âge de la majorité politique, puisque c'est à partir de cet âge que le citoyen est soumis à la pesade, au moins pour son corps[4].

Mais consuls et conseillers étaient élus par les seuls électeurs de leur gache, réunis soit à la cathédrale, soit sous les cloîtres de Saint-Salvi, soit sur la place publique. Les archives possèdent les procès-verbaux de l'élection municipale de 1304 et de 1320; ces documents nous apprennent que les opérations électorales n'étaient valables qu'après l'installation — on disait la création — des élus par le régent, le plus haut représentant de la justice épiscopale, et leur prestation de serment. La charge consulaire était, en principe, annuelle, mais il arrivait, dans la pratique, que les consuls et les conseillers gardaient le pouvoir pendant deux ans. C'était assez rare, mais point contraire à la coutume. Guillaume de Pezenchis, viguier d'Albi, qui, en l'absence du régent, installe les élus de 1304, déclare les créer consuls et conseillers, non seulement pour un an, mais encore pour deux et trois ans et pour tout le temps que d'autres consuls ne seront pas créés. Les consuls de 1368 restèrent en fonctions pendant deux an-

[1] Voir *Revue des Pyrénées*, année 1901, pp. 466-490.
[2] Arch. comm. AA 1 et 2.
[3] *Ibid.* FF 19.
[4] Cartulaire AA 1.

nées et nous verrons, dans les délibérations des 7 et 21 juillet 1381, que le peuple confirma les consuls dans leurs pouvoirs pour une nouvelle année; que l'évêque créa des consuls et des conseillers qui ne sortaient pas de l'élection, ce qui occasionna un procès auquel une transaction mit heureusement fin.

Tout le monde était d'accord sur l'exagération du nombre des consuls ; ils coûtaient cher, en effet, à la commune ; leur traitement était de quelques livres, mais l'achat des robes consulaires, qui se renouvelait tous les ans, constituait une dépense sérieuse. En 1370, le drap seul coûta 60 francs pour les douze robes ; le prix des fourrures fut de 18 florins, enfin le *sartre* prit 12 francs pour la façon ; il fallut encore payer le *baysayre*, le *parayre* et les *garnimens de las raubas* [1]. Les consuls de 1368, maintenus en 1369, touchèrent pour leur robe une indemnité de 12 francs. L'économie n'était donc pas à dédaigner. Et cependant le conseil mit plus de vingt ans à réaliser cette réforme reconnue indispensable. Le 6 avril 1375, il agite, après bien d'autres fois, la question de la diminution du nombre des consuls ; il y revient le 14 du même mois ; et cependant cette amélioration ne s'accomplit pas, malgré l'assentiment unanime des conseillers. Dix ans plus tard, le 24 août 1385, le conseil n'est plus unanime sur l'opportunité de cette modification aux antiques coutumes. Enfin, le 25 juillet 1386, le conseil décide de réduire à six le nombre des consuls et de porter à vingt-quatre le nombre des conseillers. Cette délibération eut le même sort que les autres [2]; mais les comptes consulaires de 1392 permettent de constater que les consuls ne sont plus que quatre. Le conseil n'était pour rien dans cette espèce de révolution qui troublait profondément l'organisation municipale et même l'organisation financière de la ville, puisqu'il avait fallu supprimer deux gaches et que la division de la ville en gaches servait de base aux compoix. En 1391, Charles VI était venu dans le Languedoc

[1] Art. 709, 710 et suivants.

[2] Voir aussi une délibération du 23 août 1388 qui remet la question sur le tapis.

et avait ordonné la réduction à quatre du nombre des consuls [1].

Dans un second voyage que le roi fit en Languedoc, en 1400, il modifia plus radicalement encore l'organisation municipale. Le nombre des consuls fut maintenu à quatre; mais le suffrage universel disparut sans retour. Il n'entre pas dans notre cadre de faire connaître le nouveau code électoral que nous avons déjà publié [2].

Les consuls et les conseillers ont prêté le serment d'usage; nu-tête, à genoux, la main droite posée sur les Evangiles, ils ont juré devant l'évêque ou son vicaire général de le reconnaître comme seigneur haut, moyen et bas, de bien et fidèlement exercer leur charge, etc., etc. L'évêque les a créés consuls et conseillers. Aussitôt après l'accomplissement de cette formalité, le crieur public proclamait à son de trompe, à tous les carrefours de la ville, le résultat des élections. La proclamation était solennelle : « *Auziatz que vos fau assaber, del mandamen del reveren en Christ, payre mossen X, per la gracia de Dieu avesque e senhor d'Albi, que so estatz creatz en cossols de la cieutat d'Albi, per l'an venen, so es assaber...*»

On voit donc que le pouvoir électoral appartenait au peuple et que l'évêque n'avait que l'illusion de la création consulaire; son rôle se bornait à sanctionner, en sa qualité de seigneur temporel, les décisions du suffrage universel. A peu près tous les évêques d'Albi ont cherché à étendre leur pouvoir au détriment des libertés et des coutumes de la ville; innombrables sont, dans les archives communales, les pièces de procédure qui en témoignent; mais on ne trouve presque aucun procès électoral. Nous verrons que l'instance engagée en 1381, sous l'épiscopat de Dominique de Florence, finit par une rapide transaction.

Après la prestation de serment, les consuls recevaient de l'évêque les clefs de la ville qu'ils déclaraient tenir de lui; ils prenaient ensuite possession de la Maison commune. Le lendemain de la création, ils inauguraient leur consulat par la

[1] Voir le livre des *Mémorias de Jacme Mascaro* (*Revue des Lang. romanes*, 1890, p. 97).

[2] Cf. *Revue des Pyrénées*, année 1901, pp. 466-90.

célébration d'une messe du St-Esprit, chantée ordinairement dans la chapelle du prieuré de Notre-Dame-de-Fargues; toutes les *mesas* des comptes consulaires s'ouvrent en effet sur cette dépense. Ils regagnaient la Maison commune et procédaient à la nomination des officiers municipaux : trésorier, notaire de la maison commune, capitaines, jurés, etc., etc.

Pendant de longues années, peut-être pendant des siècles, les consuls ont été leurs propres trésoriers. Le plus ancien trésorier à titre dont il soit fait mention est Duran Denis, en 1368. Les archives communales possèdent les comptes de 1359-60, 1360-61, les seuls antérieurs à 1368. A cette époque, chacun des consuls, ou à peu près, se charge d'une *presa* et d'une *mesa* particulières : *Mesa facha per en G^m Brus : Aisso es la mesa de maestre Dorde Gaudetru ; Mesa de maestre Peyre Rausa* etc., etc., tels sont les titres de quelques-uns des chapitres des comptes. La formule de la reddition des comptes de 1359 est la suivante: *Losquals compte[s] en aquest presen libre desus contegut redero los senhors cossols de l'an LIX als senhors cossols de l'an LXI.* Elle change l'année suivante ; trois consuls seulement sont chargés des fonctions de trésorier : *L'an MIII^cLXII, a XXI de julh, en Phelip Vayssieira, en Isarn Lombers, Enric de Verno redero e baylero aquest presen libre et aquestz presens comtes.* Enfin pour la première fois dans les comptes de 1368-69 et 1369-70, les consuls ont un *recebedor*, Duran Denis. Cependant les consuls se chargent encore de quelques opérations financières, et l'on trouve, au verso du f° XII, des recettes d'arrérages encaissées par le consul Guillaume Guitbert. Duran Denis est consul en 1370-71 ; mais il a conservé sa charge de receveur. Au recto du f° XXVIII, on lit en effet : *Mesa facha per los senhors cossols d'Albi, so es asaber... e Duran Dannis e nom de lor.* Denis est un des douze consuls.

En 1377, la formule change ; ce n'est plus sur un *recebedor*, mais sur un *thesaurier* — le mot *clavaire* est inconnu dans les comptes d'Albi du XIVe siècle — que les consuls se sont déchargés de toutes les opérations financières. *Ayssy comensa la presa que ha facha lo ss. B. Col coma thesaurier de la sieutat.* Le procès-verbal de clôture des comptes n'est pas moins significatif ; *monta la preza facha de l'aministracio del libre*

d'en Bernat Col... Monta la meza... Et comme les comptes se soldent par un excédent de recettes, les juges des comptes diront : *Trobam que li es degut* [*a B. Col*] *sayssanta e set lbr.* IX s. *m*ª *p*°[1]. A partir de cette époque, sauf en 1380 pourtant, c'est un véritable trésorier qui gèrera les finances communales, et Col a pour successeurs Dominique de Monnac, en 1371, Barthélemy Garrigues, en 1379, Pierre Clergue, en 1381, Jean Luyrier, en 1382 et 1385, Jean Delpech, en 1386 et 1391, Isarn Redon, en 1393 et 1397[2].

La charge de trésorier semble avoir été annuelle ; mais elle exigeait des aptitudes spéciales et une honnêteté incontestable ; le nombre des personnages compétents était assez restreint ; c'est ce qui explique le retour aux affaires de certains trésoriers. Au reste, ils étaient presque toujours pris parmi les anciens consuls.

Le traitement du comptable des deniers communaux était modeste : de 18 à 24 livres. C'était pourtant une somme ; mais elle ne rémunérait pas du travail fait. Il ne se passait pas de jour que le trésorier n'eût à effectuer des opérations financières que compliquaient étrangement l'instabilité de la valeur des monnaies et leur déconcertante variété. Le cours du *franc*, du *florin*, du *mouton*, du *réal*, variait incessamment ; les menues monnaies, *pelats*, *morlaas*, *barsalos*, *guianes*, *gros*, *blancas*, *esterlis*, faisaient leur apparition pour disparaître après une éphémère existence. Presque chaque paiement, si mince fût-il, donnait lieu à de multiples opérations d'arithmétique. Le 29 juillet 1360, le consul Vayssière, qui fait fonctions de receveur, donne au chevalier Guabert de Fumel 3 émines d'avoine, à 10 crozats le setier, 8 lials 1/2 de vin dont le prix est de 1 parpaillole la lial, 24 miches de pain à 1 esterli l'une. La dépense totale s'élève à 2 florins et 4 crozats. Essayons de le suivre dans les opérations arithmétiques

[1] Il est à noter cependant que Col est consul. Cf. délibér. du 31 juillet 1377.

[2] C'est le 4 juillet 1378 que le conseil se décida à créer l'emploi de trésorier. « Sobre los gatges del thesaurier, totz tengro que, se hom trobava I bon hom de que hom pogues esser en segur, (que) hom lhi done XXV o XXX francxs o al mens que hom poira. » Feuille volante collée à la page 78.

qu'il a dû faire pour trouver ce total. Si le setier d'avoine vaut 10 crozats, la valeur de l'émine, moitié du setier, est de 5 crozats ; par suite 3 émines × par 5 crozats = 15 crozats. La lial de vin vaut une parpaillole ; les 8 1/2 valent donc 8 parpailloles 1/2. Les 24 miches sont payées 24 esterlis. Vayssière s'est donc trouvé en face de ces trois totaux partiels : 15 crozats + 8 parpailloles 1/2 + 24 esterlis. Mais, alors comme aujourd'hui, on n'additionnait que des unités de même nature. Préalablement il convertit ses esterlis, ses parpailloles, ses crozats en sous et deniers, monnaies invariables. C'était facile pour les deux dernières monnaies ; le crozat valant 2 sous, il écrivit 15 × 2 = 30 sous ; la parpaillole étant l'équivalent de 1 sou, il écrivit encore 8 sous, 6 deniers. La conversion était plus malaisée pour les esterlis ; la valeur de cette monnaie était de 8 deniers, 1 maille, 1 pogèse. Le trésorier fut donc obligé de faire, plume à la main, les opérations suivantes : 24 miches × 8 deniers = 192 deniers ; aussitôt il convertit ses deniers en sous par la division 192/12 = 16 sous. Deuxième opération : 24 miches × par 1 maille = 24 mailles ou 12 deniers, la maille étant la moitié du denier ou enfin 1 sou, le denier étant la douzième partie du sou. Troisième opération : 24 miches × 1 pogèse = 24 pogèses ou 12 mailles, la pogèse étant la moitié de la maille, ou enfin 6 deniers, la maille égalant 1/2 denier. Il lui restait à faire l'addition suivante : 16 sous + 1 sou + 6 deniers = 17 sous, 6 deniers.

Vayssière avait payé		l'avoine.....	30	sous.		
—	—	le vin.....	8	—	6	deniers.
—	—	le pain.....	17	—	6	—
Son total était donc.....			55	sous	12	deniers.

ou, après conversion des deniers, 56 sous.

Mais, en 1360, c'est le florin qui était l'unité de monnaie la plus en vogue ; il doit donc convertir les 56 sous en florins et diviser 56 par 24, valeur de cette monnaie au moment du paiement ; la division lui donne 56/24 = 2 florins + 8 sous. Il aurait donc pu écrire au total : 2 florins, 8 sous ; mais la monnaie de compte, la livre, avec ses subdivisions, sou et

denier, n'est pas alors de mode, et il écrit 4 crozats au lieu de 8 sous.

Et presque tous les articles de dépenses offraient de semblables complications. Le travail matériel était donc considérable et très ardu ; il est probable que les consuls trouvaient difficilement des trésoriers de bonne volonté, se risquant à assumer une lourde responsabilité pour un si modeste salaire. C'est ce que permet de supposer un document du 29 septembre 1384, qu'on pourra lire dans le registre BB 17 ; les consuls, ne pouvant trouver de trésorier, font condamner, par un juge de la cour temporelle, un des leurs, Jean Gaudetru, à en remplir les fonctions.

Jean Luyrier, *recebedor general* pour 1382-83, était en désaccord avec les consuls sur le règlemnt de ses honoraires. Il réclamait, outre le paiement de 14 francs, montant de *sos trebalhs e gatges*, 34 livres, 12 sous pour levée de communs, 50 sous pour la copie du livre de son administration, 4 livres pour perte sur les monnaies par lui encaissées, 50 sous qu'il avait payés à des sergents qui saisissaient des contribuables récalcitrants. Un procès allait s'engager. Le 9 janvier 1387, les consuls et Luyrier *se sotsmeiro al dig et a l'ordenanssa dels senhors que ero estats cossols lo sobredig an* LXXXII, *finen en l'an* LXXXIII. Ils attribuèrent à leur ancien trésorier 10 livres tournois[1].

L'administration financière des consuls ou du trésorier était jugée par des auditeurs de comptes ; chaque article de recette et de dépense était soigneusement épluché. Les comptes de 1374-75 du consul Vayssière sont particulièrement curieux à étudier à ce point de vue. En marge de chaque article on lit une des formules suivantes : *mostrec la bilheta*, ou bien *mostrec escrig de la ma de...*, ou encore *mostrec la copia*, ou *vist fo*, *passec*, etc., etc. D'autres fois la note marginale est un simple *d* barré obliquement de droite à gauche, avec, au-dessous, un chiffre XII, ou XI, ou V, ou III, etc. Il ne nous a pas été possible de nous rendre compte de la valeur de ces signes. A propos de la reddition des comptes, on lira avec curiosité la délibération du 8 septembre

[1] BB 17.

1379. Les trois auditeurs, Azémar Blanquier, Pierre Olier et Étienne Baile, avaient passé au crible tous les comptes de Duran Denis; ils avaient acquis la conviction que ce trésorier était coupable... d'erreurs volontaires et offraient 100 francs à la ville pour la cession de *tot so que pogro aver del dig Duran Daunis*. Le conseil refuse ce marché.

Les délibérations du conseil constituaient de véritables actes publics, à ce point que la présence de témoins, autres que les conseillers élus et les notables, semble avoir été requise pour leur validité. On remarque, en effet, que la plupart des délibérations prises jusqu'au 20 juin 1374, sont suivies, comme dans les actes notariés, de la formule : *Testimonis* ou *testes* X et X. C'étaient ordinairement les deux serviteurs des consuls assistés quelquefois du juge d'Albigeois.

D'autre part, ainsi qu'il est constaté dans la transaction du 28 décembre 1493, intervenue avec l'évêque Louis d'Amboise, les consuls connaissaient de tous les différends qui pouvaient surgir au sujet des tailles, des bornes, des chemins, des éviers, des fossés, etc. [1].

On conçoit donc que le secrétaire des consuls fut pris dans la corporation des notaires. Il ne semble pas pourtant qu'il y ait eu tout d'abord un vrai secrétaire, chargé de la rédaction de tous les actes communaux. Dans chaque compte consulaire figure le chapitre des *pencionatz de la vila ;* on n'y trouve pas le traitement de cet agent. Mais, fait à noter, les deux registres que nous éditons ne renferment, à quelques exceptions près, que deux sortes d'écritures ; les délibérations prises entre le 24 octobre 1372 et le 20 juin 1374 sont généralement de la même main, d'une écriture anguleuse et assez peu soignée ; l'écriture de toutes les autres, ou de presque toutes, est d'une ressemblance frappante. Il est probable qu'elles ont été écrites par Guillaume Prunet. En effet, au 24 octobre 1374, se trouve un acte d'accord retenu par ce notaire, et l'écriture de cet acte est, sans conteste possible, celle des délibérations couchées sur le registre depuis le 20 juin 1374. Au reste, les deux registres contiennent un certain nombre

[1] Cf. notre *Révolte des Albigeois contre Louis d'Amboise* (*Revue du Tarn*, vol. VIII, pp. 358-375).

d'actes de nature semblable, reçus par ce notaire. Enfin, argument sans réplique, Guillaume Prunet est désigné comme notaire de la Maison commune dans deux délibérations au moins. Le 8 juillet 1380, les consuls font constater au conseil qu'ils ont géré les finances communales sans l'aide d'un trésorier, et ils demandent la nomination d'auditeurs des comptes pour juger leur gestion. La délibération se termine ainsi : *E d'aisso requeregro carta en prescucia dels sobredigs et de mi G^m Prunet que de las causas sobredichas iey receubut public insturmen.* La seconde délibération est du 9 juin 1384. La ville avait été débitrice de certaines sommes envers Barthélémy Garrigues et Bernard Col. Or, de billets, de lettres scellées du sceau de la Maison commune et d'autres instruments publics, il résultait que les dettes de la ville avaient été payées. Les consuls réclamaient des deux créanciers une quittance générale ; ceux-ci de leur côté demandaient également quittance pour certaines marchandises qui leur avaient été vendues par la ville. Comme consuls ni conseillers n'avaient souvenir d'aucune vente, on accueille la demande de Col et de Garrigues : *lasquals quitanssas, aqui meteiss tengut aquest cosselh, foro fachas e receubudas per Me G^m Prunet, notari.*

Il existait donc un notaire de la commune en titre. Cependant il ne recevait pas tous les actes communaux. Me Jean Duran fait, le 28 juin 1374, une obligation de 400 francs à Arnaut Raynaud qui avait prêté cette somme à la ville. Le 7 mars suivant, le même notaire reçoit un acte par lequel 10 consuls et 15 notables reconnaissent devoir, au nom de la ville, au recteur de Sainte-Marcianne, 70 setiers de froment et 46 setiers, 3 cartes 1/2 d'avoine. Le 14 avril 1375, la valeur de l'avoine et du blé empruntés est fixée à 676 livres, 17 sous, d'où une nouvelle obligation des notables, que reçoit le notaire R. Vidal.

On pourra lire un certain nombre de délibérations relatives aux capitaines de la ville. Leur rôle consistait à assurer le service de guet et de garde de la cité ; tous les citoyens y étaient astreints. Il y avait deux capitaines pris parmi les notables de la ville. L'évêque se plaignait de leur débonnai-

reté [1] et les consuls eux-mêmes partageaient ce sentiment. En effet, le 7 octobre 1379, ils proposaient au conseil de confier les fonctions de capitaine à Guillaume del Monnar *afi que la garda fos ben ordenada e que las gens lo temiriau may*. Del Monnar mettait trois conditions à son acceptation : disposer d'un pouvoir absolu, toucher un traitement raisonnable et surtout être couvert, par la ville, contre tout dommage. Le conseil, craignant sans doute de donner un maître à la cité, rejeta la proposition des consuls.

La charge de capitaine était annuelle et chaque nomination donnait lieu à un acte notarié. Cependant, en 1380, le conseil, par mesure d'économie, essaya d'un nouveau système. Le 29 juin, il décide que chacune des six gacbes fournira successivement les deux capitaines et que ceux-ci assureront gratuitement le service pendant deux mois. Comme tous les agents communaux, les capitaines devaient prêter serment à l'évêque.

Une délibération du 21 octobre 1385 nous apprend qu'il était fait deux guets toutes les nuits et que le *reyre gag* laissait fort à désirer par suite du défaut de chandelles. L'habitude s'était introduite, probablement depuis la création du second guet, d'imposer aux veuves la fourniture du luminaire indispensable. Le conseil abolit cette originale prestation.

Le crieur public, le *preco*, était un personnage important. L'accord ménagé, en 1269, par l'archevêque de Bourges, entre les consuls et l'évêque Bernard de Combret, lui font l'honneur d'un article que nous avons déjà fait connaître [2]

Les criées du *preco* étaient rigoureusement réglées par la coutume. Louis Ier d'Amboise revendiquait pour lui et pour ses officiers le droit d'ordonner les publications de quelque nature qu'elles fussent. Dans la transaction du 28 décembre 1493, que nous avons déjà citée, les consuls, répondant à cette prétention, démontrent qu'il y a cinq sortes de proclamations :

1° Celles que fait le *preco in vim juramenti per eum prestati*,

[1] Délib. du 27 novemb. 1381.

[2] Cf. *Revue des Lang. rom.*, année 1902, p. 458.

c'est-à-dire celles qui ont pour objet les mises à l'encan des choses vendues par autorité de justice, les objets perdus, l'arrentement des bénéfices, la vente des gages saisis sur les contribuables ;

2° Celles qui ont lieu d'autorité des consuls, vente ou arrentement des é ı oluments de la ville, mesures de propreté, privilèges des foires ;

3° Celles qui se font du mandement des officiers temporels, *en las causas que toco lo fach de ornatu ville et de novis statutis imponendis.* En ce cas, l'amende infligée aux délinquants revient pour les deux tiers au seigneur et l'autre tiers à la ville ;

4° Les proclamations qui touchent au fait de la justice, *ho inhibicio de fayre maleficis*, par exemple de porter des armes un jour de foire. Le préambule de cette proclamation était ainsi conçu : *Agajatz que vos fauc assaber de part de mossenhor lo avesque e dels promes d'esta vila ;*

5° Les proclamations faites au nom du roi, en vertu des lettres de son commissaire.

Pour ses criées, le *preco* se servait d'une trompette de cuivre appelée *ornhe.* En 1491, cette *ornhe*, qui avait appelé les Albigeois à la révolte contre Louis d'Amboise, fut condamnée à être clouée au pilori, *et inibi predicti tumultus exemplo et memoria remanebit.* La sentence fut exécutée. La ville attachait une si haute importance à la matière et à la forme de la trompette communale qu'elle ne recula pas devant un procès, toujours contre Louis d'Amboise qui voulait lui imposer, au lieu de la trompette de cuivre dont elle faisait usage, une corne de bœuf ou de mouton, sous prétexte que le Psalmiste a dit ; *Jubilate in voce tube cornee.*

Dans l'exercice de ses fonctions, *la crida* était revêtu d'un manteau rouge au dos duquel étaient brodées les armes de la ville. Il cumulait cette charge avec celle de *servidor* des consuls. Outre son traitement, que les délibérations font connaître, la ville lui fournissait chaque année une robe et le logeait à ses frais. De 1359 à 1398, la charge de crieur fut remplie par Pons Gleizes (Pos Glieyas), que l'on désignait familièrement sous le surnom de *Posset*, diminutif de Pos.

On verra que les consuls n'avaient qu'un autre serviteur.

Les registres des délibérations, BB 16 surtout, contiennent un grand nombre de procès-verbaux ou de rapports dressés par les *jurats*. Chacune des opérations qu'ils faisaient donnait lieu à la perception d'un *maltrag* ou salaire de 2 sous. Le cartulaire AA 1 renferme une ordonnance qui fixe ce salaire. Nous l'avons insérée dans notre étude : « Les Cartulaires d'Albi [1]. »

Il y avait deux sortes de jurés : les *pergaires*, qu'au XVIIe siècle on désignait sous le nom d'agrimenseurs, les géomètres d'aujourd'hui, et les experts en édifices. Ceux-ci étaient pris parmi les maîtres charpentiers et maçons. Deux conditions semblent avoir été exigées pour la validité des opérations des *juratz* ; ils devaient être deux pour la visite des lieux et la rédaction de leurs procès-verbaux; de plus, ils ne pouvaient opérer que de *mandamen* des consuls [2].

Le conseil municipal est constitué ; les officiers et agents communaux sont créés. Il nous reste à montrer le Conseil dans l'exercice de ses fonctions. Un fait ressort de l'examen des délibérations : il n'est pas possible de connaître les noms des conseillers. En effet, les consuls convoquaient aux assemblées municipales non-seulement les conseillers élus, mais encore les notables, que l'on désignait sous les qualificatifs de *bos homes* et de *singulars*. Or, dans la nomenclature des délibérants, aucune distinction n'est faite entre les premiers et les seconds. Peut-être que, lorsque l'affaire à traiter était de peu d'importance, ils n'appelaient que les conseillers. Le 12 décembre 1372, on doit décider si la ville sera représentée *al revit* de Pelfort de Rabastens, fils de Pierre Raymond de Rabastens, sénéchal de Toulouse. Six délibérants sont présents. Si les six ne comprennent que des élus, de véritables conseillers, on peut tirer de ce fait cette conclusion que, pour la validité des délibérations, il n'était pas nécessaire de réunir la majorité des voix des conseillers. La conclusion

[1] *Rev. des lang. rom.*, ann. 1902, p. 455.

[2] Nous aurions pu pousser plus loin la nomenclature des agents communaux. Le cartulaire AA 2 nous fait connaître le *scandalhaire de las mesuras*, l'*affinayre del pes de marc e de balansas* ; on trouve encore dans les documents le *peseur de la farine* ; etc., etc.

serait plus rigoureuse encore si, parmi les six, se trouvait quelque notable.

Dans tous les cas, la question soumise au conseil devait réunir la majorité des voix des délibérants. En effet, la volonté du conseil s'exprime par l'une des formules suivantes : *Totz tengro que...*, ou bien : *totz tengro e cossentiro que...*, ou encore : *totz aquestz remairo acordans...*, ou : *totz los sobredigs volgro...* Lorsque la proposition des consuls n'est pas unanimement accueillie, on se sert d'une des formules : *Volgro la major partida...*, ou bien : *totz en mager partida tengro e cossentiro.*

Quelquefois il arrivait que le nombre des conseillers et des notables présents à la séance ne paraissait pas suffisant aux consuls, en raison de l'importance de l'affaire à traiter. Alors la délibération était remise à une séance ultérieure. C'est ce qui arriva le 20 juin 1374. Dix consuls et vingt-trois conseillers ou notables sont présents et parmi eux était Pierre de Lafon, juge d'Albigeois. La délibération est renvoyée au lundi suivant pour que *hom agues may gens per aver cosselh....*

Cependant les décisions sont valables, quel que soit le nombre des conseillers présents, pourvu qu'elles aient été prises à la majorité des suffrages ; à la délibération du 24 mars 1375 assistent cinq conseillers seulement et sept consuls. C'est qu'il était souvent difficile de réunir le conseil de ville ; les comptes consulaires nous montrent les consuls faisant convoquer les conseillers et les notables par le ministère des sergents royaux ou de la cour temporelle, avec menace d'une amende [1].

Le conseil tenait généralement ses séances à la Maison commune ; cependant la délibération du 2 mars 1382 fut prise, pour une cause que nous ignorons, *en lo capitol de S. Salvi.*

Le rôle des conseillers ne semble donc pas avoir été bien important ; ils étaient sur le même pied que tous les autres

[1] En voici quelques exemples. « A x d'abril [1375] a 'n R. Astruc et a Betoy que anero mandar los bos homes de la vila que venguesso a la mayo cominal. Art. 511.

« A XIII d'abril, a Ramilho et a Pascoret que anero per la vila per mandar los bos homes a far la obligansa del rector de Ste Marciana e per aver cosselh d'autras causas, que no volian venir ses sirven ; els cossols feiro los penhorar. » Mêmes comp., art. 514.

notables de la ville. C'était la pépinière des consuls. Peut-être n'étaient-ils pas appelés à donner leur avis même sur des affaires d'un intérêt extrême. Le 10 octobre 1380, la nouvelle vint à Albi de la prise de Thuriès. L'audacieux exploit de Mauléon, qui jeta l'épouvante dans tout l'Albigeois, n'a qu'un écho bien lointain dans une délibération du 17 mai 1381. Pourtant les comptes consulaires de cette année contiennent une *mesa* spéciale qui est, pour ainsi dire, le journal du siège de ce fort par Turci, d'octobre à février, et pour lequel la ville engagea des dépenses considérables. Mais on peut supposer que les délibérations du conseil n'ont pas été enregistrées ; il existe en effet une lacune du 15 août 1380 au 17 mai 1381 ; de plus, à ce point du registre, on trouve deux folios restés blancs et qui semblent destinés à recevoir les délibérations prises pendant cette période. Le silence du conseil peut donc n'être qu'apparent.

Maintenant que nous avons fait connaissance avec le conseil, avec les consuls, avec les agents communaux, nous pouvons aborder l'étude du budget de la ville. Constatons tout d'abord qu'il n'existait pas de budget proprement dit, c'est-à-dire les prévisions écrites des recettes et dépenses probables. On vivait au jour le jour. Il était difficile, au reste, de faire autrement. Pouvait-on prévoir les dépenses qui, dans une époque aussi troublée que la fin du XIVe siècle, pourraient incomber à la ville ? Les Anglais, les routiers, les troupes du comte d'Armagnac, les bandes du comte de Foix, les troupes royales elles-mêmes, menaçaient à chaque instant la ville d'une *correguda*, d'une *merca;* les subsides votés par les communes ou les États au lieutenant général de Languedoc se succédaient, trois ou quatre fois l'an, sans que rien permît d'en prévoir le *quantum*. Or, au contraire de ce qui se passe aujourd'hui, c'étaient les dépenses qui commandaient les recettes. Mettre sur pied un vrai budget était donc chose impossible.

La ville disposait pourtant de certaines ressources que nous appellerons ordinaires, parce qu'elles n'étaient pas fournies par l'imposition et qu'elles étaient permanentes. Elles provenaient du pontanage, du courtage, des criées et encans, des fours banaux, des cens.

Nous avons fait connaître dans cette *Revue*[1] le tarif du pontanage. Comme il était adjugé *al lum de la candela*, au plus offrant, la recette était loin d'être stable. On verra même que la ville devait parfois consentir des remises au fermier pour troubles portés à l'exercice de sa ferme, soit pour réparations au pont, soit pour faits de guerre. Le produit du pontanage n'excédait guère 140 ou 150 livres.

Le cartulaire A A 2 nous fournit le règlement du *coratatge* ou courtage ; il contient 15 articles dont voici l'analyse :

ARTICLE PREMIER. — Le courtage doit être arrenté au plus offrant ; l'arrentier prêtera serment à l'évêque ou à ses officiers *d'estre bos et lials*, de se servir de bonnes mesures et de bons poids, et de rendre compte de la perception des droits.

ART. 2. — Les marchands étrangers qui viendront acheter ou vendre du pastel ou autres marchandises peuvent recourir à l'office du courtier ; mais ils paieront dans ce cas le droit fixé par le tarif.

ART. 3. — Si un débat surgit entre marchand étranger et marchand de la ville, le courtier *sera crezut a son sagrament*.

ART. 4. — Le quintal de fromage exposé en vente paie 4 deniers par livre.

ART. 5. — La charge de sel vendu en gros est tarifée à 10 deniers par setier. Étrangers et habitants de la ville sont soumis au courtage.

ART. 6. — Pour chaque charge d'huile d'olive ou de noix, le droit est de 2 sous, 6 deniers, que le coutier intervienne ou n'intervienne pas, que le marchand soit étranger ou de la ville.

ART. 7. — Le sel et l'huile seront mesurés avec les mesures de la ville, et le courtier sera tenu de les montrer aux consuls à toute réquisition.

ART. 8. — Tout marchand étranger doit payer 4 deniers par livre de marchandises, que le courtier soit présent ou absent.

[1] 1901, pp. 481-513.

ART. 9. — Pour le blé acheté en grenier, le droit est de 5 deniers par setier pour le marchand étranger, qui peut exiger que le courtier le mesure et l'ensache.

ART. 10. — Les achats de blé faits à la pile ne donnent droit à la perception du courtage que si le courtier est appelé.

ART. 11. — Tout marchand étranger qui charge cheval, mulet ou âne de pastel ou autres marchandises, paie 4 deniers par livre, 2 deniers pour la bête de somme, 2 deniers pour la marchandise.

ART. 12. — La graisse vendue par un étranger est soumise à un droit de 10 deniers par quintal.

ART. 13. — Les objets d'épicerie et de droguerie paient 4 deniers par livre.

ART. 14. — Les courtiers employés à la vente des immeubles ne peuvent exiger aucun droit de courtage; mais ils ont droits à des vacations, *a la conoguda dels promes o dels cossols*, en cas de différend.

ART. 15. — Tout marchand étranger, venu pour vendre en gros draps, morues, harengs, fromages, graisse et poissons salés, qui ne peut écouler sa marchandise qu'au détail, est soumis au droit de 4 deniers par livre, comme s'il vendait en gros.

Le produit du courtage était insignifiant; en 1359, il ne s'éleva qu'à 24 livres. Ce n'est qu'en 1351 que l'évêque Arnaud Guilhermi autorisa la ville à établir *lo coratage* [1].

C'est encore à cet évêque qu'Albi doit le droit des *cridas* des *inquans*. La charte de concession date de 1352 [2]. En 1359, la recette ne fut que 19 livres, 6 sous.

Les archives communales possèdent plusieurs baux à la criée des fours banaux [3]. La recette, qui ne dépassait guère 10 livres, se payait en deux termes, à la St-Jean et à la Noël.

La ville enfin possédait la directe de quelques immeubles — 84, au XVe siècle tout au moins — [4]. D'où la perception de

[1] Arch. comm. DD 1.
[2] *Ibid.* AA2.
[3] *Ibid.* DD 19,21.
[4] Cf. *Reconnaïssances des fiefs de la ville d'Albi* que nous avons publiées dans la *Revue du Tarn*, XI. pp. 86-97.

quelques cens, d'acaptes qui se percevaient à chaque mutation de tenancier, de reyre acaptes dus à chaque mutation d'évêque.

C'étaient là les seules ressources normales dont la ville disposait. On voit combien ardu était le problème qu'avaient à résoudre les consuls à leur entrée en fonctions. En 1377-78 les dépenses s'élevèrent exactement à 5003 livres, 10 sous, 7 deniers, 1 pogèse. Comment, avec des ressources si modestes, pouvaient-ils faire face à de si lourdes charges? Ils étaient condamnés à recourir à l'emprunt et à des impositions de diverses natures.

On relèvera dans les délibérations de nombreux emprunts de draps, de blé, de seigle, de sel, etc., etc. La ville revendait, toujours à perte ; mais elle avait paré à un paiement inéluctable.

Les emprunts en numéraire sont également fréquents. Quelquefois, pour éloigner autant que possible la date de l'échéance, on servait une rente annuelle au prêteur, — rente Colobres, rente Ot Ebral.

Mais l'emprunt, même à jet continu, n'est pas une solution ; arrive un moment où le créancier exige le paiement de sa créance. Alors la ville créait des ressources extraordinaires. En 1359 — c'est la seule fois que les comptes mentionnent une recette de cette nature — on impose un *cabatge* [1]. Le capage peut se comparer à notre cote personnelle. Du Cange le définit: *Census quem homines de corpore seu de capite quotannis domino debebant prestare.* Il produisit 1147 livres.

On sollicitait d'autre fois l'autorisation d'établir un *soquet del vi*, droit d'octroi sur le vin. Sur le vin encore on percevait le *vet* et le *devet*. Du Cange, à qui il faut toujours recourir, donne de ces deux droits les définitions suivantes : *Pro certo dierum spatio quibus vetitum est vinum vendere ;* et : *Habere consuevimus, in dicta villa Marmande, quoddam bannum vini vocatum debetum, tale videlicet quod jus, certo anni tempore, per spatium viginti octo dierum continuo durante, nullus alius nisi nos infra decus dicte ville, audebat vel poterat vendere vinum*

[1] Cependant on leva un autre capage en 1374. Voir délibér. du 10 sept. de cette année.

ad tabernam. Le *vet* semble être le monopole de la vente en gros et le *devet* celui de la vente au détail. En 1359, le premier produisit 52 livres, 10 sous, et le second, 57 livres, 14 sous [1].

Nous rencontrerons dans les délibérations d'autres impositions qui frappaient le vin. Ainsi, le 8 avril 1373, le conseil impose de 3 gros par charge le vin étranger qui est entré en ville depuis la St-Michel précédente, c'est-à-dire depuis le 29 septembre 1372 [2]. D'autres fois, on imposait la vendange introduite dans la ville [3].

Ce sont là de véritables contributions indirectes. Elles n'étaient pas les seules; on imposait le pain que l'on mangeait (délib. du 2 juillet 1368). Dans une autre délibération on lira : *Tengro totz que hom meta emposicios als forn*[*s*]*, que leve hom de cascun sestier de fromen e de mossola que se cozera XVI d., e de cascun sestier de mestura e de seguel XII d., laqual emposicio se leve als forns... et aquo foras pas de venda.*

Mais ces impositions n'étaient pratiquées que lorsque la ville était, pour ainsi dire, saturée d'impôts en argent, que lorsque le *comu* ne rendait plus. C'est donc le mode d'établissement et le mode de perception des communs qu'il convient surtout d'étudier.

M. Dognon, dans ses *Instiutions politiques et administratives,* a étudié l'*Assiette de la taille*, les *Estimes de la taille*, la *Taille réelle* [4]; mais il a vu les choses de haut. Nous nous proposons, au contraire, d'entrer dans les plus petits détails et d'essayer de mettre en mouvement les multiples rouages du recouvrement de l'impôt. Notre travail ne fera donc pas double emploi avec le sien.

Le mode d'établissement des communs, à Albi, était primitivement réglé par deux chartes de l'évêque Duran, l'une de 1236, l'autre de 1245. La première s'en réfère à la coutume de Toulouse et Montpellier ; la seconde sort du vague de la

[1] Sur le *vet* voir *Arrests notables du Parlement de Toulouse* de Laroche — Flavin, au titre : Droits seigneuriaux. L'exercice du droit de *vet* ne pouvait excéder une durée de deux mois. Edition de 1682, p. 440-41.

[2] Voir délib. du 8 avril 1373.

[3] Voir délibérations des 8 et 17 octobre 1373, 1er et 15 septembre 1375.

[4] Pp. 292 et 312.

première et peut se résumer ainsi : lorsque la somme des communs à répartir est de 1000 sous ramondins et au-dessus, tous ceux dont la fortune atteint 300 sous melgoriens sont allivrés, c'est-à-dire taxés par livre, et proportionnellement à leur avoir ; ceux dont la fortune est inférieure à cette somme sont taxés à l'arbitrage. On recourt encore à cet arbitrage pour la répartition des communs inférieurs à 1000 sous melgoriens. [1]

L'impôt frappait donc non le ou les revenus, mais le capital, c'est-à-dire les produits accumulés du travail de plusieurs générations, concrétés, non sous forme d'argent, mais sous forme d'immeubles; le capital argent, en effet, pour des raisons qu'il serait trop long de déduire ici, n'existait pas et ne pouvait pas exister.

Les chartes de l'évêque Duran supposent l'existence de livres de la propriété, servant à l'évaluation de la fortune et fournissant par suite la base de la répartition de l'impôt. Il faut donc admettre qu'Albi possèdait des papiers de l'estime bien avant l'ordonnance de Saint-Louis, datée généralement de 1269, et qui en prescrivait l'établissement. Il ne pouvait, du reste, en être autrement, hormis d'admettre qu'il était procédé à l'estimation de la matière imposable à chaque imposition nouvelle. Le bon sens dit que la première fois que l'on taxa les contribuables suivant leurs facultés, il fut dressé un état estimatif de leur fortune, et que cet état fut conservé avec d'autant plus de soin qu'il avait coûté davantage. Il n'est pas besoin de dire que cet état était tenu à jour et qu'il était modifié suivant les oscillations de la fortune des contribuables.

Avec les monnaies melgorienne et ramondine disparut le système institué par la charte de 1245. Nous ne saurions déterminer l'époque exacte de cette disparition ; mais en 1343, la ville d'Albi fut doté de son premier compoix. Ce document fournit de précieux renseignements sur la matière imposable ; il convient donc de l'étudier.

Le compoix comporte autant de divisions qu'il y a de gaches, c'est-à-dire six, plus un septième chapitre pour les *foratas*, les forains. Chaque gache se subdivise en *cunhs* ou îlots de

[1] Arch. comm AA 1 et 2 et CC 51.

maisons. Tous les chefs de maison, *cap d'hostal*, y sont inscrits avec l'indication des biens immeubles qu'ils possèdent dans la gache et hors de la gache. Les biens sont sommairement confrontés ; la superficie est indiquée pour les terres. La description de l'immeuble faite, on en estime la valeur cadastrale [1]. Enfin, à la suite du détail de la propriété foncière, vient l'évaluation de la propriété mobilière, *lo moble*, et c'est en cela surtout que le compoix diffère de notre cadastre. Mais, à partir de 1377, le *moble* disparaît du compoix et est relégué dans des matrices spéciales. Un exemple fera, mieux que les lignes qui précèdent, saisir le mécanisme du compoix :

Lo cunh d'en Jacme Regambal

Jacme Regambal e'n Huc, so filh, an I osdal al ospital de S. Salvi que se te am l'osdal d'en Ramon de Gabriac saisanta liuras.

I osdal de so filh, a la carrieira drecha del Vigua, que se te am l'osdal de Isarn Marti sinquanta liuras.

Item de moble saisanta liuras.

Lo cunh d'en Berthomieu Pais

Berthomieu Pais a....

Tres sestairadas de vigna al Segalar, otral pont, que se te am la vinha de Me Johan Vaissieira trenta liuras.

Tous les propriétaires, avons-nous dit, figuraient au compoix; il suffisait même de posséder un mobilier de quelque valeur pour y être inscrit. Mais il ne s'en suivait pas que tous ceux qui y étaient portés fussent soumis à l'allivrement. En 1343, les clercs, les nobles. les sergents royaux échappaient à l'impôt communal. C'est, du moins, ce qui semble résulter de l'examen du compoix. En effet, la désignation de propriété appartenant à cette catégorie de personnes n'est suivie d'aucune estimation. En voici un exemple :

[1] Partout où nous dirons fortune, avoir du contribuable, il faudra entendre l'avoir, la fortune cadastrale. Ce n'est certainement pas la vraie fortune que révèle le compoix. Mais aucun document ne nous renseigne sur la réduction que l'on effectuait sur la fortune vraie pour obtenir l'estimation de la fortune cadastrale.

Lo cunh de Pueg Amadenc

Ar. de Pomiers, sirven del rei, e na Ebelina sa molher, an I osdal al Forn de l'Olmet, que se te am Berthomiau et am G^m^ Bias [1].

Dans la délibération du 3 octobre 1376, on lira que Pons Gleizes émettait la prétention d'être dispensé de toute taille, commun et imposition pour ses biens et sa personne, à titre de *crida* et *servedor* des consuls. Le conseil ne le dispensa que du capage. D'après une autre délibération du 15 juin suivant, les marguilliers de Ste-Cécile avaient été jusqu'à cette époque exonérés du capage [2].

Il était d'autres exemptions, d'un caractère exceptionnel, accordées par les consuls à titre de faveur temporaire et dans un intérêt général; ainsi le droit de cité accordé à Donmainil, *juponier*, que l'on pourra lire à la date du 13 février 1381 (1382 nouv. sty.); il est exempté de tout commun et taille pour deux ans. Le livre *Azemar* nous en fournit un autre exemple. Pierre de St-Ygne, *maestre de botas de cuer*, est dispensé du capage pendant trois ans, *atendut que en esta vila non avia plus homes menestairals del mestier del dig complangen* [3].

[1] CC. 2, carta X.

[2] La question de la contribution des biens de l'Église et des nobles est fort controversée même à la fin du XVIe siècle. Pour les premiers on invoquait la règle : *Leges romanæ sacerdotes ceterosque ecclesiasticos ab omnibus tributis... exemerunt.* En règle générale, le clergé n'était *cottisé*, suivant la formule, que pour ses biens roturiers. Cf. *Arrests notables du Parlement de Toulouse,* de La Roche-Flavin, p. 401, édit. de 1682.

Au reste, le registre BB 16 lui-même prouve que les clercs étaient exemptés des communs. On lit ceci dans une note écrite sur feuille volante et collée à la page 76 : « A III de febrier, l'an LXXVII, R. Mas, » mager de dias, reconoc dever a'n Enric de Verno VI lbr, XI s. VII d. » m^s^ els despens aqui fachs, et aco per raso de sa part que la universi- » tat d'Albi devia lo jorn que fo eximit de comu per lo privilegi de sa » clergia. »

Sur cette question très complexe des dispenses légales de l'impôt on peut se référer à l'étude que M. Dognon a consacrée à cette question, pp. 292 et suiv.

[3] Livre Azemar, carta CCLXVIII.

C'est le nom du compoix commencé en 1356 et dont les mutations vont jusqu'en 1381. Il fut remplacé par l'*aze*. Disons à ce propos que

Nous verrons, dans une délibération du 26 janvier 1377 (nouv. sty.), que les *foratas* qui venaient s'établir dans la ville jouissaient de la même faveur. Le 18 août 1365, Durand de la Garrigue, médecin, est exempté du capage sous promesse de *los paubres d'esta vila azacosselhar, per amor de Dieu, de remedis de lors enfermetatz* [1]. L'âge, l'état de santé étaient encore un titre, non toujours à une exemption totale, mais à une modération. En 1371, les consuls exemptent Bernard Malier de *sa testa* parce qu'il avait 70 ans [2]. Le 13 juin 1387, Jean Bolart obtient modération de la moitié de son capage *tro que fos be alegres de sa persona, et aisso an fag* [*los cossols*], *quar ha estat lonc temps malaute(s) e es encaras* [3].

Le compoix est donc le tableau des facultés imposables de la communauté ; il est la base sur laquelle on s'appuie pour la répartition, entre tous les contribuables, des impositions communales aussi bien que des tailles royales. La faculté imposable est évaluée d'après la valeur des biens immeubles, *possessori* et des biens meubles, *lo moble*. Le contribuable est encore imposé comme chef de maison, *per sa testa*. Il paie donc une cote foncière, une cote mobilière, une cote personnelle.

Mais comment s'effectuait cette évaluation de la propriété foncière et de la propriété mobilière ? Le compoix indiquait bien la superficie des terres ; mais il n'y avait pas eu agrimensation. On s'en rapportait à la déclaration du propriétaire faite sous serment. Au compoix de 1377, en regard de chaque nom se trouve la formule sacramentelle : *Jurec, l'an*. La prestation de serment et la déclaration du propriétaire ne sont pas une mesure particulière à la ville d'Albi ; elle a été sans doute générale et Laffaille nous apprend qu'*on faisait assigner chaque particulier pour venir dénombrer non seulement les héritages, mais encore les choses mobiliaires et même celles qui n'entrent pas dans le commerce, comme les meubles et les pierreries ; sur quoi on exigeait le serment de chacun* [4]. La déclaration et le

les compoix et les livres de reconnaissances portaient des noms bizarres : *lo libre tanat, l'orsa, lo buou*, etc.

[1] CC. 3, carta CCLXVI.

[2] *Ibid.*, carta CXLIIII.

[3] *Ibid.*, carta III.

[4] *Annales de la ville de Toulouse*, I, p 145.

serment persistèrent jusqu'au jour où les communautés se décidèrent à arpenter les propriétés [1].

Les archives communales d'Albi possèdent un document de premier ordre, à ce point de vue; il n'est pas daté, mais il est incontestablement des environs de 1350. En voici une traduction à peu près textuelle :

Premièrement, les allivreurs manderont celui qu'ils veulent allivrer et lui demanderont, en sa bonne foi, que valent ou peuvent valoir ses biens meubles.

Item. Ouï sa réponse, ils examineront si, suivant son état, son office ou son métier, il a vraisemblablement dit la vérité on s'il s'en est écarté.

Et s'il leur paraît que le déclarant n'a pas dit la vérité, ils s'informeront, bien et justement, auprès de ses voisins ou auprès de qui bon leur semblera, qui le connaîtront, lui, ses facultés, ses charges, les marchandises qu'il vend, de ce que peuvent valoir son meuble et son *cabal* [2].

Item. Cette information faite, ou s'ils ont cru pouvoir s'en rapporter à la déclaration, les allivreurs estimeront le bénéfice qu'il peut retirer annuellement des affaires qu'il traite.

Item. Ils examineront ce qu'il peut dépenser suivant son état, les gens qu'il tient en sa maison, les qualités et *las tuetatz* des personnes, car plus peut travailler un jeune qu'un vieux [3]... plus doit être allivré le jeune que le vieux, plus aussi celui qui dépense peu que celui qui a de grosses dépenses et plus celui qui a des bénéfices que celui qui n'en a pas.

Item. Qu'ils prennent garde qu'ils trouveront des gens qui n'ont point de meuble, ou s'ils on ont, il est de peu d'importance ; mais ils ont l'art de gagner et gagnent en réalité plus

[1] C'est le cadastre de 1555 qui, le premier, mentionne le *canaige et mensuration*.

[2] *Cabal* est un terme élastique embrassant tous les biens mobiliers. Le cadastre de Réalmont de 1535 nous apprend que dans le *cabal* on englobait le vin, le blé, les animaux de la ferme, etc.

[3] Ici un membre de phrase que le sens d'un mot nous empêche de traduire : *E per so, pausat que hun vielh e hun jove stan en gruile en vila.* La lecture de *en gruile* ou *en gruule* ou *engriule* ou enfin *enyruile*, qui est peu lisible, est douteuse.

que d'autres dont le meuble est plus important; tout cela examiné, ils les mettront à estime raisonnable de manière qu'ils ne soient pas exemptés et qu'ils aident les autres à porter la charge commune.

On voit par ce document de quelles précautions on s'entourait pour arriver à un juste allivrement de la propriété mobilière, quels nombreux et délicats éléments entraient dans le calcul de cette portion de la fortune individuelle.

On peut se demander si l'obligation de la déclaration et du serment s'appliquait avec la même rigueur à le qualité du terrain. Les compoix ne comportent pas de catégories. Cependant cette division de la propriété foncière en classes suivant sa valeur intrinsèque a été tout au moins discutée par le conseil communal; on n'a qu'à s'en référer à la délibération du 6 avril 1374 où il est fait mention du *pocessori bo*, du *pocessori de tot erm* et du *pocessori de la gran mort*. Cette idée si juste de la classification des terres suivant leur valeur ne triomphe que deux siècles plus tard, au cadastre de 1555.

Parcourons les délibérations; elles vont nous livrer les divers modes d'établissement du commun à la fin du XIVe siècle [1]. La première que nous rencontrons est du 2 juin 1373. Chaque chef de maison paie, par semaine : 1° pour sa cote personnelle, 12 deniers; 2° pour sa cote foncière, 12 deniers par 100 livres; 3° pour sa cote mobilière, 2 sous par 100

[1] Il semble résulter de certaines délibérations écrites sur feuilles volantes que, pour le mode d'établissement du commun, le conseil avait à se munir de l'autorisation de l'évêque. A la date du 3 septembre 1377, on lit : « Omnes suprascripti concesserunt quod consilium domini nostri » Albiensis episcopi ordinet de debatis aliuramenti an solvatur pro libra » pocessorii denarium vel obolum et an solvatur pro libra mobilis duos » denarios vel unum denarium. »

Sur la même feuille, à la date du samedi 5 du même mois, on trouve : « Et dominus judex et regens dixerunt et pronuntiaverunt ac etiam » ordinaverunt quod pro qualibet libra pocessorii solvatur unum dena- » rium turonensem (*sic*) et pro qualibet [libra] de moble tres obolos par- » vos (*sic*) et etiam (inachevé). »

Nous allons voir qu'en juillet 1377, c'est-à-dire deux mois avant, le conseil communal bouleversa le mode d'allivrement. Il n'est pas téméraire d'admettre que le conseil de l'évêque condamnait le nouveau système.

livres. Celui qui se trouvait à la tête d'une fortune de 100 livres de *possessori* et de 100 livres de *moble* avait donc à payer, hebdomadairement, 4 sous, soit 10 livres, 8 sous par an. L'impôt lui prenait donc un peu plus du vingtième de son capital.

Un an après, transformation radicale du système. Le 12 juin 1374, le conseil décide la réparation du *moble ;* le 25 du même mois, les consuls font exécuter cette décision et ils nous révèlent en même temps l'allivrement des trois éléments qui entrent dans le commun. Il s'agit encore d'un commun hebdomadaire. Tout chef de maison est imposé : 1° pour sa *testa* de 6 deniers — la veuve n'en paie qu'un —; 2° pour son *possessori*, de 3 deniers par 24 livres ; 3° pour son *moble*, de 4 deniers aussi par 24 livres. De telle sorte que le contribuable qui jouissait d'une fortune cadastrale de 96 livres de foncier et de 96 livres de mobilier — nous prenons 96 parce que c'est le chiffre qui se rapproche le plus de celui du cas précédent — aurait été imposé hebdomadairement de 2 sous, 10 deniers, soit pour l'année entière 7 livres, 7 sous, 4 d., un peu plus du vingt-sixième de son capital.

Mais, le 12 juillet 1377, le conseil change encore le mode d'allivrement : il décide que la première livre de la fortune immobilière sera cotisée de 1 sou ou deux, ou plus ou moins suivant les nécessités du moment ; les autres livres n'étaient chargées que de 1 maille ; celui qui n'avait rien devait payer la somme imposée sur la première livre.

C'était le système généralement adopté en Languedoc[1] ; les livres de *leu* du XVe siècle établissent qu'il fut à peu près le seul en usage à cette époque, avec une légère différence cependant. En 1440-41, le contribuable paya 1 sou pour sa *testa*, 2 sous pour la première livre de possessoire, 2 deniers pour chacune des autres livres, 1 denier, maille pour chaque livre de *moble*. La veuve, chef de maison, n'avait qu'une faveur : elle ne payait que 3 deniers de capage au lieu de 1 sou.

On ne peut imaginer rien de plus antidémocratique que

[1] Cf. *Inst.* p. 295-6.

ce système. Supposons, en effet, trois chefs de maison dont la fortune égale 100 livres, 10 livres et néant.

Le premier paiera, dans l'hypothèse de l'imposition de 2 sous :

Pour la première livre	2 sous
Pour les 99 autres, 99 mailles ou . .	4 » 1. d. 1 m.
Ensemble	6 sous 1 d. 1 m.
Le second :	
Pour la première livre	2 sous
Pour les 9 autres, 9 mailles ou . .	4 d. 1 m.
Ensemble	2 s. 4 d. 1 maille

Celui qui ne disposait d'aucune ressource, qui vivait uniquement du produit de son travail, payait 2 sous, c'est-à-dire trois fois moins seulement que celui dont la fortune s'élevait à 100 livres, et presque autant que celui qui possédait 10 livres. Les charges étaient donc en raison inverse de la fortune.

Le conseil communal d'Albi recula-t-il devant l'iniquité d'un pareil système ? C'est probable, puisque, le 24 octobre 1378, il adopte un nouveau mode d'allivrement. On doit faire en ce moment une nouvelle estimation des facultés du contribuable ; il est décidé que l'imposition sera de 4 deniers pour chaque livre de possessoire, et de 6 deniers pour chaque livre de *moble*[1]. Ce système n'est pas évidemment l'idéal, puisqu'il frappe le *moble*, auquel les plus pauvres mêmes ne peuvent échapper, beaucoup plus lourdement que la propriété foncière ; mais il est beaucoup plus équitable que le précédent, puisqu'il frappe le contribuable en raison directe, et non plus en raison inverse de son avoir. Il peut se résumer dans cette formule : celui qui a beaucoup paie beaucoup, celui qui a peu paie peu, celui qui n'a presque rien — qui n'a

[1] Cette délibération est sur feuille volante ; nous ne l'avons pas reproduite. En voici les conclusions : « Ordenero que se levesso VI » comus, e que als dig comus et a'n aquels que se levaran d'aissi avan, » tota persona pague per lo possessori e per lo moble segon la estima- » cio propdanamen fazedoira, so es asaber per cada lbr. de possessori quatre d. e per cada lbr. de moble, sieys d.

pas son modeste mobilier ? — ne paie presque rien, mais il paie, vu qu'il jouit des libertés de la ville. Ce principe est admis dans tout le Languedoc [1].

Notons que, dans une délibération du 27 juin 1377, on trouve une curieuse tentative de réforme financière ; c'est la suppression pure et simple du capage et son remplacement par l'impôt sur le revenu ; c'est par revenu, en effet, que nous croyons pouvoir traduire le mot *gatge* dont se sert le conseil : *Tengro totz e volgro que quant degun comu se empauzaria d'aissi avan, (que) hom no pague pong per testa mas per so gatge*. Cette décision demeura platonique. On ne trouve, en effet, dans les archives, aucun rôle pour la perception du nouvel impôt, ce qui, il est vrai, ne constitue pas une preuve péremptoire. Mais la délibération du 2 juillet 1378 prouve que le *comu de la testa* n'avait pas été supprimé. Il est probable que les consuls reculèrent devant les difficultés que soulevait l'établissement d'un impôt inconnu et dont on ne pouvait mesurer la répercussion sur les finances communales.

On se demandera sans doute quelle était, à Albi, la représentation en argent d'un commun. Quand le conseil votait l'imposition de deux, de trois, de huit communs, il connaissait quel en serait le produit. Cependant, ainsi posé, le problème est insoluble ; les termes variaient en effet tous les quatre ans au moins. Nous lirons, en effet, dans une délibération du 19 mars 1376 (nouv. sty.) que l'allivrement du *moble* était révisable chaque quatre années. Les délibérations de 1372 à 1382 permettent de confirmer cette règle. La première révision qui nous soit connue avait eu lieu en 1374 [2].

[1] Cf. *Inst.* p. 296.

Les registres contiennent un certain nombre de délibérations, dont quelques-unes sur feuilles volantes, relatives à l'imposition des subsides votés par les communes ou les Etats en faveur du lieutenant général. Lorsque ces subsides étaient en argent, 5 francs par feu par exemple, le conseil communal, connaissant le nombre de feux d'Albi, votait des communs suffisants ; mais il arrivait que les communes ou les Etats allouaient parfois des subsides à lever sur le pain ou le vin ou les farines, etc. Ainsi, en 1378 (délibér. du 2 juillet) ; les contribuables se plaignaient de ces contributions indirectes, et le conseil les convertissait en communs.

[2] Délib. du 12 juin.

La seconde date de 1378 [1] ; le 21 août 1381, le conseil décide une troisième révision et la délibération nous donne un précieux renseignement. François Donat réclame le paiement de ses vacations pour de nombreux travaux d'écriture ; il avait fait notamment *I cazern en que ero totz los noms de las gens de la vila e las somas que deviau cascu de* 1 *comu*. Si le *cazern* de Donat nous était parvenu, le problème que nous nous posons serait résolu [2].

La délibération du 19 mars 1376, que nous invoquions tout à l'heure, pose une question intéressante ; on y lit en effet ces mots significatifs : *ni que se apelaria moble*. Il était nécessaire de bien préciser la signification de ce mot très élastique avant d'entreprendre la révision des rôles.

A l'origine, on n'engloba dans le *moble*, selon toute probabilité, que le mobilier proprement dit : lits, sièges, bahuts. Peu à peu, le sens de ce vocable s'étendit et l'on classa dans la catégorie des meubles l'or, l'argent, les pierreries. Le livre des *estimas* du capitoulat de la Daurade, à Toulouse, nous en fournit la preuve : *Tots senhors, cavaliers, doctors, nobles, officiers, clercs, borgeses, marchands, et totz autres de quana condicio que sian, ajan a dire et declarar als estimadors tot aur, argen, perlas, peyras preciosas, joyels, vaissela d'aur et d'argent, que han per marchandar*, etc., etc. [3]. Nous avons déjà dit que le cadastre de Réalmont de 1535 classait dans le *moble et cabal* les récoltes et les animaux. La réparation du *moble* était donc une opération fort délicate et qui devait suivre de très près le mouvement de la fortune [4].

[1] Délibér. du 27 juin. *Lo aliuramen novelamen fag non es claus ni aponchat*.

[2] Ce n'était pas le seul livre qui était ouvert ; Donat avait confectionné encore : 1 *libre en que era tot lo aliuramen de la vila* et 1 *cazern de tot lo aliuramen de la vila que contava hom lo comu*. Nous ne saurions trop recommander la lecture de cette délibération à ceux qui s'intéressent à la question que nous essayons d'élucider ici.

[3] 1458. Cité par Sarrasy dans son *Livre de l'impôt en France*, pp. 357-58.

[4] On trouvera, dans la délibération du 22 août 1381, une des plus intéressantes à consulter sur la question qui nous occupe, que la révision était faite par le consul de la gache aidé d'un notable.

D'autre part, le compoix, qui constituait le principal étalon des ressources imposables de la communauté, était lui aussi l'objet de nombreuses réparations. D'après M. Dognon, la révision avait lieu à époques périodiques, tous les trois ans, sept ans, dix ans [1]. Ce n'est pas exact, pour Albi tout au moins. Les archives conservent quatre compoix du XIVe siècle; le premier porte pour dates extrêmes 1343-1360, le deuxième 1376-1381, le troisième 1377-1388 [2], le dernier 1394-1415. Nous croyons qu'on faisait servir les compoix tant qu'on pouvait, jusqu'à épuisement complet du papier resté blanc : en effet tous ceux de cette époque que nous avons étudiés d'une manière particulière sont remplis de surcharges, d'interlignes, etc. ; ce n'est que lorsque la multiplicité des mutations avait rendu impossible l'usage du volume qu'on se décidait à procéder à une nouvelle révision.

Il n'est donc pas possible de répondre à la question que nous posions tout à l'heure. Cependant une délibération du 16 mai 1376 nous donne la solution cherchée pour la période comprise entre 1373 et 1377. La commune était débitrice envers le vicomte de Bruniquel de la somme de 1738 francs. Elle obtint de son créancier qu'il se contenterait pour le moment, du paiement des intérêts qui s'élevaient à 228 francs. Il fallait trouver cette somme ; le conseil vota l'imposition de deux communs un quart qui furent vendus au prix de 200 francs. Le commun valait donc, en 1375, 100 francs ou environ. Le quart de commun représentait certainement les frais de perception qui s'élevaient, à cette époque, à 15 deniers par livre [3].

Dans *Le prix des choses à Albi en* 1368-69 [4], nous avons relevé le produit des 4, 8 et 2 communs imposés au cours de

[1] *Inst.* p. 298.

[2] On lit dans la délibération du 13 mars 1377 (nouv. sty.) : *que tota persona taillabla sia tenguda de paguar als comus que d'aissi avant se empausaran so en que demorara segon lo aliuramen que de presen se fa.*

En 1377, il fut donc procédé à la réparation de la cote foncière et de la cote mobilière.

[3] Cf. délibér. du 14 juillet 1377. En 1382, le commun vaut 100 francs. Cf. délibération du 26 novembre.

[4] *Annales du Midi*, 1898, pp. 46-84.

cette année consulaire. Dans la première imposition, le commun ressort à 185 livres, dans la deuxième à 169, dans la dernière à 183. Si l'on tient compte des frais de perception que le *levador* retenait, et de *las restas* à recouvrer, on peut fixer à 200 livres le produit d'un commun sous le consulat de Bernard d'Avizac. On voit, par le simple rapprochement des produits de 1368 et de 1376, combien les malheurs des temps influaient sur la fortune publique.

Tel était, dans ses grandes lignes, le mode d'établissement de l'impôt ; étudions maintenant le mode de perception. En 1377, les restes à recouvrer sur les communs antérieurement votés avaient tellement grossi que, le 16 avril, le conseil fit choix d'un *levador* énergique pour en assurer, coûte que coûte, le recouvrement. Ces *restas* étaient dues soit par des contribuables récalcitrants, soit par de pauvres gens qui n'avaient pu payer. La perception était donc difficile et le conseil ne trouva qu'un homme, Jean Dupuy, qui voulût s'en charger. Mais, alors que les frais de recouvrement n'étaient, en temps ordinaire, que de 1 sou par livre, c'est-à-dire 1/20, Dupuy exigea 2 sous. Il fallut s'incliner devant ses prétentions. Le même jour, les consuls passèrent avec Dupuy et sa femme le traité suivant rédigé en latin que nous n'avons pas reproduit et dont nous donnons une traduction littérale :

« L'an et le jour susdits, sous le règne de Charles, par la grâce de Dieu roi des Français, et sous l'épiscopat de révérend père en Christ, le seigneur Hugues, par la même grâce de Dieu évêque et seigneur temporel d'Albi, présents, suivant le conseil des prud'hommes sus-nommés, discrets hommes Durand Denis, Dieudonné Gaudetru, Pierre Clerc, autrement dit Rigaud, Isarn Redon, consuls de la ville d'Albi, pour eux et leurs collègues et au nom de l'université de la dite ville, donnèrent à recouvrer les arrérages ou restes des tailles suivantes : des dix communs imposés en 1374, au mois de septembre, des vingt communs imposés l'année suivante, au mois de juin, des seize communs du mois d'août et des six du mois de novembre 1376, ainsi qu'ils sont contenus et spécifiés dans un livre en papier, écrit de la main de moi, notaire soussigné, et couvert d'une feuille de parchemin blanc, et cela sous les conventions et conditions qui suivent : Jean Dupuy lèvera et

exigera toutes les sommes inscrites dans le dit livre, et pour chaque livre perçue il touchera pour son travail et salaire deux sous seulement. Il promit, le dit Jean Dupuy, pour fermeté et valeur de la dite stipulation, par serment fait sur les quatre saints évangiles de Dieu, par lui corporellement et librement touchés, de remplir fidèlement, diligemment et légalement son mandat, d'employer sa bonne diligence à lever, sur tous ceux qui sont contenus dans le dit livre, la somme ou les sommes qui les touchent ou peuvent les toucher, de les exiger de jour en jour, suivant son pouvoir, et de remettre intégralement l'argent aux consuls et à leurs successeurs, sur leur requête, après déduction de son bénéfice, et cela sans aucune contradiction. Pour l'accomplissement de ces conventions, le dit sieur Jean et son épouse Gailharde, de sa volonté et de son autorité, de la volonté et autorité de Jean Augier son père (suit la formule de l'obligation des biens). Le dit Jean promit incontinent d'inscrire le produit de sa perception sur le livre des arrérages et non ailleurs, d'inscrire sur un autre livre qui lui sera remis par les consuls les gages qu'il aura l'occasion de vendre à suite de la levée de ces arrérages; il promit encore de ne pas détourner les sommes perçues des usages auxquels les consuls voudront les affecter et d'en faire l'emploi qu'ils détermineront, et par la vertu de son serment.»

Suit la formule sacramentelle et que l'on connaît de renonciation aux juridictions de quelque nature qu'elles soient.

Mais nous sommes ici en présence d'un cas particulier, soumis par suite à des règles spéciales. Généralement la levée des communs se donnait à l'adjudication, et c'était le moins disant, celui qui offrait les meilleures conditions, qui était déclaré adjudicataire. C'est ce qu'on appelait *comprar la gacha*. En effet, il y avait ordinairement autant de *levadors* par communs imposés que de gaches; mais rien n'empêchait de soumissionner pour plusieurs gaches. Dans les comptes consulaires de 1368-69, on lit : *Prezi de P. Arnaut de II gachas que avia compradas e II comus que foro enpausatz primiers e nostre temps.*

Nous avons sous les yeux l'unique livre de *leu* du XIVe siècle que possèdent les archives communales. Malheureusement les quatre premiers feuillets manquent et, par suite, le bail

des communs qui nous aurait montré le *levador* dans l'exercice de ses fonctions. Mais il est probable que les règles de la perception des impositions communales ne s'étaient guère modifiées du XIVe au XVe siècle. Nous analysons le bail à lever les tailles de 1442.

C'est Pradal qui était *levador* : il ne devait exiger qu'au mois d'avril la moitié de la taille des gens aisés, et le tiers des pauvres ; la moitié du restant était exigible en août et le reste, en novembre. Pour exécuter les contribuables il ne pouvait employer que les sergents royaux, et ceux-ci ne devaient pas recevoir plus de 2 deniers par exécution. La perception avait lieu à ses risques et dépens ; la ville ne sera dans aucun cas engagée dans un procès contre les contribuables qui se refuseraient à payer ; mais les consuls lui remettront le livre récemment écrit de l'allivrement du meuble et du possessoire ; ce livre porte le nom de *leu* ; il sera transcrit par le notaire de la Maison commune qui en fera le double pour les consuls.

Ce traité ne pouvait évidemment s'appliquer aux *comus* votés souvent à l'improviste et dont le recouvrement devait se faire dans le plus bref délai. Cependant, sauf les dates fixées pour la perception, il ne doit pas s'écarter beaucoup des conditions énumérées dans les *leus* du XIVe siècle. Celui de 1368, auquel nous faisions tout à l'heure allusion, n'offre qu'une aride nomenclature de contribuables avec, à droite de leur nom, les sommes qu'ils ont à payer. Il comporte les mêmes divisions et subdivisions que le compoix. On dressait en effet le livre des tailles à l'aide du compoix ; il était donc indispensable d'en suivre l'ordre. Au-dessous de chaque nom se trouve la quittance des sommes perçues, souvent payées par acomptes ; ces acomptes sont mentionnés à la gauche du nom. Enfin une croix placée du même côté montrait les contribuables qui s'étaient entièrement libérés ; un simple coup d'œil suffisait donc pour s'assurer du nombre des entrées effectuées.

Il n'est pas inutile de montrer la physionomie d'un livre de *leu ;* nous reproduisons une page de celui de 1368 :

LO CUNH D'EN RAUSA LEVAT PER...

	† Eudia Rausa	XXXV s.
P. XXXV s.	Pag. per la dicha ma XXXV s.	
P. X s.	Mᵉ Frances Gazanhol	LXXII s. X d.
La vila	Pag. ad Daunis per la ma del sen B. d'Avisac	XLV s.
	Pag. per la dicha ma X s.	
	† Mᵉ Dorde Gaudetru	IIII lbr. VI s. VI d.
	Pag. en so que ieu li devia al meu libre, e las autras II lbr: XVI s. VI d. Foro li desdutz dos floris per razo del marc que avia paguat al rey nostre senhor.	
La vila	† Frances Donat	IIII lbr. X s. VI d.
	Pag. a Daunis en so que li era degut de l'aministracio que fe l'an LXVII e de l'anpilauria del Viga, IIII lbr. X s. VI d.	
La vila	† Mᵉ R. Vidal, per sos bes	XXVI s. X d.
	L'an LXX a quitansa per razo de sirvisis que avia fags per la vila.	
	† Sicart Brotier, mercier	VI s. VIII d.
P. VI s. VIII d.	Pag. per la dicha ma VI s. VIII d.	
	† Gᵐ del Busquet	XVIII s. IIII d.
P. X s. VI d. la vila	Pag. per la dicha ma V s. VI d.	
	Bertomieu Limosi al[ias] Betoy	V s.
	R. Fornier	III s.
Pag. XV s.	Bernat Fortanier	XVIII s.
	Pag. per la dicha ma XV d.	
	† Jacme Catussa	XVI s.
Pag. XVI s.	Pag. per la dicha ma XVI s.	
	S[oma] de Sicart	III lbr. XIX s. V d. [1]

Le bail armait suffisamment le *levador* pour forcer le contribuable dans ses derniers retranchements. C'était un véritable arsenal qu'il avait à sa disposition. Les comptes consulaires nous font connaître les armes qu'il employait généralement, ou plutôt qu'employaient pour lui les sergents

[1] CC 76, recto et verso de la *carta* XLIII.

royaux : *Paguiey a Betoy que anec penhorar alcus singulars per los mobles* [1]. Et encore : *Paguiey a Ramilho per metre dos bans as alcus que devian als heretiers de M° Armengau Vena e per penhorar alcus senhors* [2]. Le livre du *leu* de 1368 contient précisément la liste des objets saisis ; presque toujours ce sont des ustensiles de ménage ou des outils. On y relève : *concas, blechis, bassis, payrols, pels, sabatos, cobertors, talhicarn, timos de fer, flessadas, coysis, tramegas, pigassas, aysadas, pechieyras, bigos, mantos, cuers, podadoyras, ayssas, mantersas, toalhetas, miejas-cartieyras, pels onchas, cassas, forcas de fer, capas, balansas, padenas, anders, boquals*, etc., etc.

Les objets saisis étaient transportés à la maison commune [3] et, après l'expiration des délais légaux, vendus à l'encan.

Il était des objets que le sergent royal ne pouvait saisir et enlever, tels les fruits pendants, les loyers, etc. Au lieu de *penhorar*, il était obligé de *bandir, de metre un ban, de far un ban*, et c'est précisément là qu'est la nuance entre les deux verbes *bandir* et *penhorar*. Voici quelques exemples : *A Ramilho per far alcus bans en alcunas vinhas que devian a la mayo cominalet a la teularia de M° Pos Barrieyra* [4]. Autres exemples : *A Ramilho que bandic los deniers de la taverna de Huc Rotlan* [5]. *A'n Elias del Fort per bandir alcus blatz* [6]. C'est la saisie-brandon. *A Johan Noble que bandic a'n B. Bru* XL *floris que tenia en comanda de Tiloba e bandic apres a Peire, bot del rector de Ladrecha, totz los frugz de totas sas vinhas, non re mens lo* [*a*] *arestat, ad instancia dels senhors cossols, per los comus que lor entendiam demandar* [7].

Dans d'autres cas, les sergents apposaient les scellés : *A Johan Ramilho et a Johan Guilhalmo, sirvens, que tanquero e sagelero los obradors* [8]. Dans d'autres circonstances, on met-

[1] CC 151, art. 1643.
[2] CC 151, art. 1397.
[3] A IIII de novembre, a Matiau Redon que carrejec gatges a la mayo cominal. CC 151, art. 1324.
[4] CC 151, art. 671, comp. de 1368-69.
[5] *Ibid.*, comp. de 1369-70, art. 251.
[6] *Ibid*, art. 941.
[7] CC 154, art. 26.
[8] CC 151, art. 1247.

tait les biens du débiteur à la main du roi ; cette opération n'allait pas sans un certain cérémonial : *A P. del Bosc, sirven real d'Albi, que anec al Ga de Lescura metre e penre los blatz de la boria de Ratier Bernat a la ma del rey, ad instancia dels senhors cossols* [1]. Et encore : *A P. del Bosc, sirven, per los trebalhs que fe en anar m[etr]e penoncel en lo prat de la molher de Frances de Lagrava que se volia vendre ; e los senhors cossols feiro lo penre e metre a la ma del rey per so que la dicha dona devia a la vila* [2]. L'article suivant va nous décrire le *penoncel* dont se servit le sergent royal : *A B. Santoli que meiro (correc. mes) I ban et I^a flor de rey en lo truelh de otral pon et en l'ostal, que foro de Ramunda Salvia* [3].

Il était un autre moyen coercitif que les *levadors* employaient quelquefois, mais moins souvent que la saisie ; c'était la *garniso*. Les comptes consulaires nous en offrent quelques exemples : *Per una letra de garniso d'alcus que devian a la mayo cominal*[4]. *A* XXVIII *d'abrial* [1369], *partic en Duran Daunis per anar a Castras per aver letra del cosselh de moss. de Vendoymes que fosso remogutz los sirvens de la execusio e garniso que avian trameses als singulars d'esta vila que an fiaus nobles en la terra de m^o de Vendoymes que demandava que hom li ajudes* [5].

Il y avait enfin l'arrestation et l'emprisonnement soit à la cour royale, soit *al palais de Candelh*. Nombreux sont les articles des comptes qui nous montrent les sergents emprisonnant les débiteurs de la commune : *A Guinet Salvanhac per lo pa que donec a Colas que era arestat a la cort del rey per so que devia a la mayo cominal* [6]. *A Gui Salvanhac, giaulier de la cort del rey, per la garda de Guilhem Lavila que avia estat arestat be* XV *dias, a nostra istancia* [7]. *A'n Johan de Monjuziau, osdalier de Candelh, per lo destric e despens que aviau fachs trops de singulars, car lay foro arestatz* [8].

[1] CC 157, art. 332.
[2] *Ibid.*, art. 377.
[3] CC 160, art. 584.
[4] C C 151., art. 427.
[5] C C *ibid.*, art. 835.
[6] *Ibid.*, art. 1358.
[7] *Ibid.*, art. 1253 des comp. de 1369-70.
[8] *Ibid.*, art. 747.

Il résulte des articles que nous venons de citer que les prisonniers pour dettes communales étaient à la charge de la commune ; mais elle ne leur fournissait que le pain ; en compensation, elle se préoccupait des besoins de leur âme. *A* I *capela que cantec, per* III *dias, la messa a Candelh*[1].

La ville, de son côté, n'était pas moins bien armée contre les *levadors*. Nous avons vu que, par mesure de précaution, elle prenait hypothèque sur leurs biens. En cas de retard dans le versement de leur *gacha*, elle les faisait exécuter comme de vulgaires contribuables. *Paguiey a R. Santoli que anec excequtar Domergue Ratier, quar recusava a redre compte dels comus que avia levatz*[2]. Quelques jours après, les consuls font saisir le cheval de ce percepteur qui n'avait pas versé le produit intégral de ses recettes. *Paguiey a B. Santoli et a P. del Bosc, sirvens reals d'Albi, que preiro lo rossi de Domergue Ratier e lo meiro a l'encan per so que lo dig Domergue devia a la vila per la fi de son compte d'alcus comus que avia levatz*[3].

Ajoutons que les *levadors*, de même que le trésorier, rendaient compte de leur gestion financière.

Il nous reste à examiner comment la note à payer était portée à la connaissance du contribuable. Le *levador* recevait, comme nous l'avons vu, une minute du livre du *leu ;* il en faisait un extrait pour chaque contribuable. C'est ce qu'on appelait *los traylatz* qui n'étaient autre chose que nos avertissements : *Paguiey a Bernat Auriac e a P. de Najac, sirvens, que avian vacat a baylar los traylatz dels comus*[4]. La distribution des *traylats* incombait donc à la ville.

Nous voici arrivé au terme de notre travail. Sans doute, il aurait été plus attrayant si nous avions comparé les institutions communales d'Albi avec celles de certaines villes du Languedoc. Mais, outre que nous serions sorti des limites que nous avions dû nous tracer, nous n'aurions guère appris à nos lecteurs que des choses qu'ils connaissent mieux que nous. Nous espérons donc que, malgré leur imperfection, les

[1] C C 151, compt. 1369-70, art. 1116.
[2] C C 157, art. 226.
[3] *Ibid.*, art. 237.
[4] C C 151, art. 424.

pages qui précèdent suffiront à éclairer les textes qui vont suivre.

Examinons maintenant les deux registres au point de vue intrinsèque. Aucun n'est folioté ; aussi n'avons-nous pas cru devoir noter le passage d'une page à une autre. Mais cet inconvénient est mince ; pour nos références, nous avons la ressource d'indiquer la date de la délibération. Au reste, pour faciliter les recherches, le recto de chaque feuillet porte en haut le mois et le millésime.

B B 16 compte, en y comprenant le feuillet de garde, 484 pages, et B B 17, folioté jusqu'à XXIV, 204 seulement. Le papier du premier mesure 29c,27 × 22c,50, et le second 28c,30 × 21c,50. A s'en rapporter aux filigranes, ils ne sont pas de la même fabrique. On en trouve deux dans B B 16 : une corne avec sa suspension et une branche fleurie à trois tiges. Ces deux filigranes sont communs dans le Midi pour les papiers du XIVe siècle, et M. Charles Portal, l'archiviste du Tarn, en a recueilli de nombreux exemplaires. Le filigrane de B B 17 est unique : un cerf au galop. Ce type ne figure ni dans Midoux et Matton, ni dans Briquet, ni dans la collection assez riche de M. Portal.

Les deux registres sont dans un bon état de conservation ; ils n'ont presque pas souffert ; seuls, les angles intérieurs du bas des pages de B B 17 ont été rongés. Aussi quelques mots à peine nous ont échappé. Une couverture formée d'un double parchemin, assujetti par trois larges bandes de cuir solidement cousues, protège le premier ; la partie gauche de la couverture déborde et se replie sur la tranche. La reliure de B B 17 est moderne.

La lecture du texte n'offre d'autres difficultés que celles que l'on rencontre dans les manuscrits du XIVe siècle. La plus sérieuse est la ressemblance de *j* et de *i*, et surtout de *v*, et de *u* et de *c* et *t*. Quelquefois pourtant on rencontre *v* et *j*. Les lettres *m*, *n*, *u*, *v*, accumulées dans le corps d'un mot, forment une succession de jambages absolument semblables ; on ne lit pas, on devine. Le dernier jambage de *n* final descend légèrement au-dessous de la ligne ; il est de toute impossibilité de le confondre avec *u*. Cette remarque ne manque pas d'importance ; les troisièmes personnes plurielles de

l'imparfait et du futur indicatif sont tantôt *au*, *iau*, et tantôt *an*, *ian* (rarement *ieu*); on trouve également *au* et *an*, *siau* et *sian*. La première forme, que M. Paul Meyer a signalée dans un document Tarnais de 1183[1], est un des traits caractéristiques du dialecte Albigeois. Il est donc nécessaire de souligner cette particularité linguistique.

Aux premières pages, nous nous sommes heurté à une difficulté assez embarrassante. Le texte fourmille de contractions — ce qui prouve que l'écriture était calquée sur la prononciation; — nous ne relèverons que les principales : *el* pour *e lo*, *els*, pour *e los*, *quen* et *quens* pour *que ne* et *que nos*, *lhin* pour *lhi ne*, *en* pour *e ne*, *nolh* pour *no lhi*, etc., etc. Fallait-il indiquer par des signes cette suppression de lettres, ou bien laisser au mot sa vraie physionomie graphique, laissant au lecteur le soin de suppléer à l'absence des signes ? C'est à ce dernier parti que nous nous sommes arrêté, dans le but surtout d'éviter des complications typographiques. Ce système, adopté pour l'édition des *Comptes consulaires d'Albi*, n'a provoqué, croyons-nous, de la part des critiques, aucune observation.

A quelques rares exceptions près, les deux registres sont l'œuvre de deux scribes seulement. Les premières délibérations, jusqu'à celle du 10 juin 1374, sont généralement de la même main ; toutes les autres semblent avoir été écrites par le notaire Guillaume Prunet[2]. Nous avons donc deux textes à peu près uniformes; nous ne risquons donc pas de nous trouver, comme le faisait remarquer M. Jeanroy pour les *Comptes*, en présence de plusieurs séries de fantaisies individuelles. Il y a donc quelque chance pour que les notations graphiques de Prunet soient la traduction exacte de la prononciation à la fin du XIVe siècle.

Auguste VIDAL.

(*A suivre.*)

[1] *Romania*, IX, 211.

[2] Nous avons noté, au passage, tous les changements d'écriture.

NOTERELLE PROVENZALI

(*Suite*)

III. — Bertran de Born, 80, 14.

Il componimento 80, 14 (*Eu chant que'l reis*) è stato conservato da due soli mss: C e a[1]. La lezione di C è già nota per le pubblicazioni dello Stimming e del Thomas; quella ancor sconosciuta di a[1], non certo gran fatto indipendente da C, può servire assai bene, s'io non m'inganno, a correggere definitivamente il v. 25, intorno al quale la critica non può dirsi ancor sodisfatta. Il cod. C reca:

Li guazam se son acordat, ecc.

Il Thomas (p. 20), seguendo la prima edizione dello Stimming, stampò: *gazanh* (*gain*), ma poi aggiunse in fondo al volume, negli « Addenda et corrigenda » (p. 207): « J'ai écrit *gazanh* pour me conformer à l'interprétation de M. Stimming, qui voit dans ce mot un substantif verbal de *gazanhar*, cultiver la terre, signifiant paysan. Mais cela est bien peu probable; il faudrait, si l'on adoptait ce sens, *li gazanhador*. Au dernier moment, une conjecture un peu audacieuse, mais bien séduisante, se présente à mon esprit: j'imprimerais volontiers: *li Guizan*, c'est-à-dire les Aquitains ». Lo Stimming nella sua seconda edizione (p. 68) seguì la congettura del Thomas, ma stampò: *li Guia*, facendo osservare, dietro un esempio dello stesso Bertran che « die Form für diesen Namen ist *Guia* (p. 156) ». La lezione di a[1] ci mostra che il Thomas s'era incamminato sulla buona via. Soltanto occorre leggere non *Guia* (Aquitani), ma *Gascon*, che ha per sè inoltre migliori ragioni paleografiche. Riproduco nella lez. di a[1] anche il v. 26 perchè esso pure presenta una notevole variante:

Li Gascon si son acordat
Entr'els e veus los reveillat...

(*A suivre*). Giulio Bertoni.

LA TRADUCTION DU NOUVEAU TESTAMENT

EN ANCIEN HAUT ENGADINOIS

Par BIFRUN

L'G CUDESTH DELS FATS DALS APOSTELS

(Suite et fin)

CAP XXI.

(1) Et siand duantô, cura che nus füsthen mufts, siand sckiarplieus dad els, schi gnischens â bij dret cuors â Coum & îlg di dsieua â Rhodum & dalonder â Pat(a)ram. (2) Et hauiand suruegnieu üna nêf quæla chi pasás uia in Phœnicen, siand muntôs in aquella schi ischens mufts. (3) Et cume[n]zó â parair â nus Cyprus, & laschischens [**472**] (& laschaschens) aquella da la uard sinistra & nauigischens in Syriam & gnischens â Tyrum : par che la nêf schiargiêua alló. (4) Et hauiand acchiattô l's discipuls schi arumagischen alló set dis. Quæl[s] chi dschaiuen â Paulo três l'g spiert, che nu gies sü â Hierusalem. (5) Mu cumplieus che fütten aquels dis n's accu[m] pagnand els tuots cun lur dunaans insemmel & lur infauns n's partiuan nus & tirêuan uia, infina nus füsthen ieus oura della cittêd, & siand isthnugliôs in la riua urischen nus. (6 Et n's hauiand salüdôs liün liôter, schi muntischens in la nêf, & aquels turnaun â lur chiêsa. (7) Et nus hauiand ladinô la nauigatiun da Tyro, schi gnischens giu â Ptolemaidam : & hauiand salüdô l's frars, schi ischens stôs ün di cun els. (8) Et l'g ôter di dsieua nus chi eran cun Paulo, gnischen â Cæsaream. Et siand ieus aint in la chiêsa da Philippi Euangelist quæl chi era ün dels set, schi stischen nus tiers el. (9) Et aquel hauaiua quater figlias uerginas chi profetêuan. (10) Et cura che nus füsthen stôs bain bgiers dis, schi uen ün profet de la Iudea cun num Agabus. (11) Aquel cura chel füt gnieu

tiers nus, schi prandét el la schinta da Pauli, s'liand â si suessa pes & mauns, & dis : Aquaist disth l'g sainc spiert : l'g hum da quæl es aquaista schinta, uignen l's lüdeaus â liêr â Hierusalem in aquaista guisa, & uignen [**473**] alg dêr in mauns dels paiauns. (12) Mu hauiand nus udieu aqué, schi aruêuans er nus, & er l's ôters chi eran da qué lœ, chel nu gies sü â Hierusalem. (13) Alhura arespundét Paulus & dis : che faschais uus, cridant & conturbland mieu cour? Eau sun schert pardert brichia sullettemang da gnir liô, dimperse er da murir â Hierusalem par l'g num dalg signer Iesu. (14) Et nu pudiant el gnir surpladô, schi pusisthen nus, dschant : duainta la uœglia delg signer. (15) Et dsieu â aquaists dis hauiand prais las uallîsths gisthen nus sü â Hierusalem. (16) Et uennen er cun nus insemmel alchiüns dals discipuls da Cæsarea, quæls chi mnêuan cun els ün schert Mnasonem da Cypria, ün uijlg discipul tiers aquæl nus aluschassen. (17) Et siand nus arivôs â Hierusalem , schi arfschetten l's frars gugiend nus. (18) Et îlg di dsieua Paulus giaua aint cu nus tiers Jacobum, innua chi eran gnieus insemmel tuots l's preærs. (19) Quæl(s) cura chel hauét salüdô, schi araschunêuel scodüna chiôsa, quæla che deus haués fat traunter l's paiauns très sieu ufici. (20) Mu cura chels hauetten udieu, schi glurifichiêuan els l'g signer, & dissen agli : Frêr, uais tü quanta miliera sun d'lüdeaus quæls chi haun craieu, & sun tuots diligiains da ir dsieua la lescha. (21) Et haun udieu da te, che tü amuossas tuots lüdeaus quæls, chi sun traunter [**474**] l's paiauns, da stêr giu della lescha da Mosi, dschant che nu's daia armundêr l's filgs ne uiuer suainter l's mœds hurdenôs da uiuer. (22) Che chiôsa ais é dimê? Ignamœd la lieud stouua gnir insemmel. Per che che uignen ad udir che tü saias gnieu. (23) Fo dimê aquaist che nus dschain â ti. Nus hauain quater humens, quæls chi haun uût sur se. (24) Prain aquels cun te, & t' natagia te cun els, & metta aqué cuost cun els, ched arêan lur chiôs, & che uigna â sauair â tuots, che aqué chels haun udieu da te nu saia ünguotta, divperse che tü chiaminas er tü saluand la lescha. (25) Mu da quels (sic) chi haun craieu dals paiauns, ad aquels hauain nus scrit hurdinant, che nu saluan ünguotta da quella guisa arsaluô che s' parchiüran da quellas chiôses chi sun hufertas

sü â las immêginas, & dalg saung, & dalg astanschantô, & dalg pittancœng. (26) Alhura Paulus hauiand prais l's hummens îlg di dsieua, siand natagô cun els, es antrô îlg taimpel, manifestand l'g cumplimaint dals dijs della purificatiun, infina che gniua hufferieu par scodün dels l'huferta. (27) Et intaunt chels set dis eran gio bunamang cumplieus, l's Iüdeaus quæl[s] chi era[n] d'Asia l'g hauiand uis el et îlg taimpel, mettetten in sthguardin tuotelg pœuel, & chiatschaun maun in el, clamand: (28) Hummens Israeliters, succurri. Aquaist es aquel hum, quæl chi amuossa da par tuot tuots incunter aquaist [475] pœuel, & incunter aquaista lescha, & incunter aquaist lœ, & taunt plü hol er mnô l's Grœcs îlg taimpel, & ho scusagrô aquaist sainc lœ. (29) Per che els hauaiuen uis Trophinum da Epheso cun el in la cittêd, quæl che pissaun, che Paulus l'g haués mnô îlg taimpel. (30) Et tuotta la cittêd es amuantêda sü, & es duantô üna curraria delg pœuel. Et hauiand appiglió Paulum l'g traiauen é our delg taimpel, & impestiaunt sun las portas sarrêdas. (31) & scherchiand els dalg amazêr, schi es é stô dit alg chiapitauni dalla cumpagnia da sudôs, che tuotta Hierusalem era in sthguardin. (32) Quel impestiaunt hauiand prais sudôs & centuriuns currit giu tiers aquels. Mu aquels sco é uezzetten l'g chiapitauni & l's sudôs, schi laschaun é stêr da batter Paulum. (33) Alhura giand uia tiers el l'g chiapitauni, l'g appiglió & cumandô chel des gnir liô cun duos chiadainas, & dumandêua chi el füs & che el haués fat. (34) Et chi clamêua üna guisa îlg pœuel & chi clamêua d'üna ôtra. Et nun pudiant el sauair üna chiôsa scherta par la grand' arimur, schi cumandó el, chel des gnir mnô aint îlg chiamp. (35) Et cura chel füt arrivô â la sckiêle, schi gratagió chel stou[é]s gnir purtô par la fortüna dalg pœuel. (36) Per che üna granda quantitat d' pœuel giaua sieua clamand: l'g prain uia. (37) Et cura chel cumenzô â gnir mnô îlg chiamp, schi dis Paulus agli chiapitauni. Pos eau fafler cun te? Quæl [476] chi dis: sœst Græc? (38) Nun ist tü forza aquel Ægipter, quæl chi uiuaunt hæst amuantô arimur, & hæst mnô oura îlg deserd bain quater milli humens giuttuns? (39) Et Paulus dis: Eau sun bain ün hum Iüdeau da Tarso da Cilicia, cittadin d'üna nœbla cittêd. Mu eau t'arou, tü m'uœglias laschêr fafiêr ad aquaist pœuel. (40) Et hauiand aquel

allubieu, stand Paulus sü la sckiêla, schi schingnó el culg maun agli pœuel, siand fick ataschantô, schi fafló el îlg launguaick Hebreer, dschant.

ANNOTATIUNS.

Purificatiun] natagiamaint. *purifichier*] natagiêr. che chiôsa saia purifichiêr ligia 6. cap. Num.

CAP. XXII

(1) Humens frars et babs, udi la mia sckiüsa, quæla ch'eau uœlg huossa adruvêr tiers uus. (2) Et udiand els chel faflêua cun els cun leaungia hebrea, schi taschetten é aunchia plü fick. (3) Et dis : Eau sun ün hum Iüdeau, naschieu in Tarso da Ciliciæ, mu trat in aquaista cittêt als pes da Gamalielis, adestrô in la lescha da nos babuns cun diligiintia, ün chi ama dieu, da co ch'er uus isches huoz tuots, (4) quæl chi hæ persequitô aquaista uia infina alla muort, liand & mettand in praschuns hummens & dunauns (5) suainter ch'er l'g parzua dals sacerdots es â mi pardütta & tuot l'g huorden dals se[477]niours, da quæls ch'eau hauiand er arfschieu chiartas als frars, giaiua â Damascum, par mnêr er aquels chi eran alló liôs â Hierusalem, par che gnissen chiastiôs. (6) Mu elg es dchiappô â mi faschiand l'g uiêdi & aprusmant â Damasco intuorn mez di, che subitamang m'ho sterlüschieu intuorn giu da schil üna granda liüsth, (7) & eau sun tümô in terra, & hæ udieu üna uusth dschant â mi: Saul, Saul, che m'uuost tü perseguitêr ? (8) Et eau hæ arespundieu: chi ist tü, signer ? Et el dis â mi : Eau sun aquel Iesus Nazarenus, quæl che tü perseguitest. (9) Et aquels chi eran cun me uezetten bain la liüsth & fütten astramentôs, mu la uusth da quel chi faflêua cun me nun uditten é (10) Et eau dschaiua : Che daia eau fêr, signer ? Mu l'g signer dis â mi : Sto sü & uo in Damascum, & alló uain â gnir dit â ti da tuottes chiôses quælas chi sun hurdanêdas par che tü las faschas. (11) Et nun veziand eau par la splendur da quella liüsth, schi sun eau mnô â maun dals cumpagniuns chi eran cun me, & sun gnieu â Damascum. (12) Et ün schert Ananias, ün hum

deuot suainter la lescha, ludô cun testimuniaunza da tuots l's Iüdeaus, (13) uen tiers me : & stand auaunt me, dis â mi : Frêr Saul, arschaiua la uezüda. Mu hauiand eau arfschieu la uezüda in aquella prœpia hura, l'g hê eau uis, (14) et el dis : l'g deus [478] da nos babuns ho hurdenô te, par che tü cugniousches la sia uœglia & par che tü uezas aquê chi es giüst, & che tü udis la uusth de la sia buochia, (15) per che che tü uainst ad esser agli pardütta tiers tuotta lieud, da quellas chiôses che tü hęs uis & udieu. (16) mu huossa che surtrêiast tü ? Sto sü & battagiat, & lêua giu tes pchiôs, hauiand clamô in agiüd l'g num delg signer. (17) Et es duantô siand eau turnô â Hierusalem, & ch' eau urêua ilg taimpel, ch'eau fück prais our d'me. (18) & uezaiua el dschant â mi : Stina & uo bôd our da Hierusalem, per che che nu uignen ad arschaiuer tia testimuniaunza da me. (19) Et eau hæ dit : Signer, els suessa saun, ch'eau l's traiaua in las praschuns, & battaiua aquels chi craiauen in te [in] inmünchia synogoga. (20) Et cura che gniua spauns l'g saung da Stephani da tia pardütta, schi stêua er eau alló & cunsentiua alla sia mort, et parchiürêua la uesckimainta da quels chi l'g amazêuan. (21) Et el dis â mi : Vatten, per che eau tramet te da lœnsth tiers l's paiauns. (22) Mu els l'g atadlêuan infina ad aquê plêd, & alhura huzaun é las uusths, & dschaiuen : Prain ün hum da quella guisa uia de la terra : per che é nun es apussaiuel chel uiua. (23) Et bragiand els & bittand la uesckimainta & sthlauazand la puolura ilg lær, (24) schi cumandó l'g Chiapitauni chel des gnir mnô aint ilg [479] chiamp, & cumandó chel dess gnir examinô cun perchiêdas, par chel saués per che chiaschun che aquels bragissen in aquella guisa incunter el. (25) Et cura che l'g hauetten liô cun curregias, schi dis Paulus agli Centurioni chi stêua tiers el : Pudais uus forza agiasthlêr ün hum Rumaun & nun cundemnô ? (26) Quæl hauiand (éd. hâuiand) udieu l'g Centurio, schi giet el tiers l'g Chiapitauni & l'g dis a gli, dschant : Che uuost fêr ? Per che aquaist hum es ün Rumaun. (27) Et gniand tiers l'g Chiapitauni dis agli : Di â mi, ist tü forza ün Rumaun ? Et el dis : Schi. (28) Et l'g Chiapitauni arespundét : Eau hæ par granda summa acunchiüstô aquella cittêd. Et Paulus dis : Et eau l'hæ par naschiun. (29) Et adüntrat s'partiten é dad el, aquels chi l'g uulaiuen examinêr. Et el l'g

Chiapitauni tmet êr, da pœia chel hauét sauieu, chel füs ün Rumaun, & chel l'g hauét hagieu liô. (30) Et îlg di dsieua uuliand sauair üna chiôsa scherta, per che chiaschun chel gnis acchiüsô dals Iüdeaus, schi l'g alargió el dals liams, & cumandó che gnissen insemmel l's parzuras dels sacerdots, & tuotelg cuselg, & hauiand mnô giu Paulum, schi l'g apraschantól auant els.

[480] CAP. XXIII

(1) Mu Paulus guardant l'g cuselg dis : Humens frars, eau sun cun tuotta buna cunschijnscha afdô auaunt dieu, infina alg di d'huoz. (2) Et l'g parzura dals sacerdots Ananias cumandó ad aquels chi stêuan dspera el, che l'g dessen dêr illa buochia. (3) Alhura Paulus dis ad el : Deus uain â t' (éd. ad) batter te, tü paraid imblaunchida. Et tü sezas â giüdichiêr me suainter la lescha, & incunter la lescha cumandast tü, ch'eau uigna battieu. (4) Et aquels chi eran alló dissen : Dist tü mêl alg grand sacerdot da dieu ? (5) Et Paulus dis : Eau nu sauaiua, frars, chel füs l'g grand sacerdot. Per che é sto scrit : Nu dir mêl alg parzura da tieu pœuel. (6) Et sauiand Paulus ch'üna part eran dals saduceers & l'ôtra part dals phariseers, schi clamó el îlg cuselg : Humens frars, eau sun ün phariseer, filg d'ün phariseer : & eau uing giüdichiô dalla spraunza & da l'aresüstaunza dals muorts. (7) Et cura chel hauét dit aqué ; schi es é gnieu dabat traunter l's phariseers & saduceers, & la lieud gnitten in parts. (8) Per che l's saduceers dian che nu saia aresüstaunza né aungel né spiert. Mu l's phariseers cunfessan amanduos chiôses. (9) Et gnit ün grand bragizzi. Et siand aluôs sü l's scriuauns da la part dals phariseers, schi chiampastêuan é, dschant : Nus nun hauain acchiat[481]tô üngiün mêl in aquaist hum. Che schi l'g spiert u l'aungel haun fafiô cun el, schi nun vulains cuntrastêr â dieu. (10) Et siand aluô sü ün grand schguardin, schi tmet l'g chiapitauni, che Paulus nu gnis dstramô in pezzas dad els, & cumandó als sudôs che giessen giu & l'g dessen d'maun our da miz els & l'g mnessen aint îlg chiamp. (11) Et îlla not dsieua, stand l'g signer tiers el, dis : Sto da buna uœglia,

Paulo. Perche da co che tü hæs dô pardüta da me â Hierusalem, in aquella guisa stouuast er â Ruma dêr pardütta.(12) Mu siand gnieu di schi s'araspaun alchiüns dals Iüdeaus, & s'uudaun cun l'g sarramaint, che nu uulessen né mangiêr né baiuer, infina chels nun hauessen amazô Paulum. (13) Mu elg eran plü co quaraunta humens chi hauaiuan fat aquaista lia. (14) Quæls chi gietten tiers l's parzuras dels sacerdots et tiers l's seniours, & dissen : Nus hauain cun l'g sarramaint auudô nus n's suessa, nus nu uœglian assagiêr üngiüna chiôsa, infina che nus nun hauain amazô Paulum. (15) Huossa dimê laschó uus â sauair alg chiapitauni & alg cusselg, che damaun che l'g maines oura tiers uus, sco uus uœglias sauair ünqualchiôsa plü schert dad el. Mu auns co chel uigna no tiers, uulains esser pardets & l'g amazêr. (16) Ma hauiand udieu ün filg da la sour da Pauli la malizchia, schi uen el & antró [482] aint ilg chiamp et purtó â Paulo. (17) Et Paulus hauiand clamô ün dels centuriuns tiers se, dis : Maina aquaist giuuen tiers l'g Chiapitauni. Per che chel ho da dir ünqualchiôsa ad el. (18)Et aquel l'g prandét & l'g mnó tiers l'g Chiapitauni,& dis: L'g praschunijr Paulus m'hauiand clamô, m'ho aruô, ch'eau maina aquaist giuuen tiers te, chel hêgia ünqualchiôsa da faflêr cun te. (19) Et l'g Chiapitauni hauiand piglió aquel par ün maun dsthsó cun el sün üna uard & l'g dumandé : Che chiôsa hæst tü da dir â mi ? (20) Et aquel dis : L's Iüdeaus s'haun aliôs insemmel, che uœglian aruêr te, che tü mainas oura Paulum ilg cusselg, sco che uulessen interuegnir ünqualchiôsa plü schert dad el. (21) Mu tü nun daias asgundêr els : Per che els adrouuan malizchia cun el : é sun dels plü co quaraunta humens, quæls chi haun se suessa culg sarramaint auudô, che nu uœglian né mangiêr né baiuer, infina che nulg haun amazô : & huossa l'g aspettand sun pardets, par che tü impromettas. (22) Et l'g chiapitauni dimê laschó ir l'g giuuen & cumandó agli, dschant : nu t'laschêr â mütschêr d'buochia ad üngiüni, che tü hêgias dit aqué â mi. (23) Et hauiand clamô duos scherts centuriuns, dis : Appinó duaschient sudôs, che giaien â Cæsaream, & settaunta chiualgiauns, & duaschient launschas â las trais huras d'not, & (24) adrizó [483] mnadüras, che uus mettas sü Paulum & l'g cundüias salf â Felicem guuernadur, (26) hauiand scrit üna chiarta in aquaista fuorma:

Claudius Lysias agli pusauntisthē guuernadur Felice[m] salüd (éd. salûd). (27) Aquaist apiglió dals Iüdeaus, & alhura in aquella gio da gnir amazó dad els, gniand eau cun la sudêda, l'g hæ dó d'maun : & hauiand sauieu chel era ün Rumaun, (28) schi hæ eau uulieu sauair la chiaschun par aquœla chels acchiüsêuan, & l'g hæ mnó giu in lur cusseilg. (29) Quæl ch'eau sun gnieu parschet chel gniua acchiüsó par differijncias da la lur lescha, nun hauiand üngiün fal uengiaunt da mort u da praschun. (30) Et siand â mi fat â sauair da la malizchia, chi gniua agli addatêda dals Iüdeaus, l'g hæ eau adüntrat tramis tiers te, hauiand er dó cumandamaint als acchiüsaduors, sch'els haun ünqualchiósa incunter el, che dian tiers te ; sto saun. (31) Mu l's sudós suainter che elg era mis ad els â maun, prandettan Paulum & l'g mnaun d'not ad Antipatridem. (32) Et îlg di dsieua laschand che l's chiaualgiauns giessen cun el, sun turnós aint îlg chiamp. (33) Quæls siand arriuós â Cæsaream et hauiand dó la chiarta agli guuernadur, schi haun é er apreschantó Paulum auaunt el. (34) Et cura l'g guuernadur hauét lijt & hauét dumandó da che provincia chel füs, & hauét [**484**] inclit da Cilicia : (35) Eau uœlg damaun udir te, dis el, cura tes acchiüsaduors uignen er â gnir. Et cumandó chel des gnir parchiurô îlg palaz d'Herodis,

XXIII[I]

(1) Mu dsieua schinc dis giet giu Ananias parzura dels sacerdots cun l's seniours & cun ün schert pledêdar Tertullo, quæls chi sun ieus tiers l'g guuernadar incunter Paulum. (2) Et siand acitó Paulus, schi cumenzó Tertullus ad achiüsêr dschant : O tü fick inauaunt Felix, uiuand nus in granda ; æsth três te, & bgierras chióses uignen guuernêdas indret três tia sabbijnscha in aquaist pœuel, (3) schi las ludain nus adüna & in inmünchia lœ cun tuot ingrazchiamaint. (4) Mu ch'eau nu t' surtrêia memma lœng, schi arou eau te par tia humanitêd, tü uœglias attadlêr nus cun pougs plêds. (5) Per che nus hauain acchiattó aquaist hum amuruó, amuantand sthguardin â tuottels l's lüdeaus in l'g uniuers muond & ün

curpurêl d'üna upinium dals Nazarẹners, (6) quæl chi s'ho er intramis da scusagrêr nos taimpel, quæl l'g hauiand es nus appigliô l'g hauain uulieu giüdichiêr suainter la nossa lescha. (7) Mu suruegnind l'g chiapitauni Lysias, (8) cumandant cun granda forza n's ilg ho dô tmaun our da nos mauns, che l's ses acchiüsaduors uignen tiers te, da quẹl che tü pous [485] d'uessa, hauiand hagieu l'interuegnüda da tuottes chiôses, inclijr da quælas che nus l'g acchiüsain. (9) Et l's Iüdeaus er els argiunschetten, dschant, che aqué füs uschia. (10) Mu Paulus, cura chel guuernadur l'g hauét schingnô chel dsches, arespundét : Cum plü arepüsô sen dich eau mieu fat m'uessa, sauiand che tü ist stô gio bgiers ans giüdisth ad aquaist pœuel: (11) siand che tü pous bain cugniouscher che nu sun plü â mi co dudesth dis, da pœia ch'eau sun ieu â Hierusalem par adurêr, (12) né haun acchiatô me dispütant cun ünqualchiün aint ilg taimpel u faschand curraria culg pœuel, né in las sijnagogas, (13) né in la cittêd, né paun appruuêr aqué da quælas chiôses che m'acchiüsen. (14) Et eau cufés aquaist â ti, che suainter la uia quẹla chels claman heresia, ch'eau uschia serf alg dieu da nos babs, craiand â tuottes aquellas chiôses, quælas chi staun scrittas in la lescha & ilgs profets, (15) hauiand spraunza aint in dieu che uigna ad esser l'aresüstaunza dals morts, dals giüsts sco dals nôsths insemmel, quæla ch'er aquaists suessa aspettan. (16) Et taunt plü in aquaist eau m'ues stüdg dad hauair saimper üna netta cunschinscha sainza intup uia â dieu, & uia alla lieud. (17) Et da pœia bgier ans sun eau gnieu par fêr almuosnas â la mia lieud & hufertas: (18) in aquẹlas che els haun acchiatô me purifichiô aint [486] ilg taimpel, sainza braiêda né cun arimur. (19) Mu alchiüns Iudeaus de Asia, quẹls chi bsügniêuan esser aqui preschains tiers te & plaunscher, schels hauessen ünqualchiôsa incunter me, (20) u dian aquaists els, sch'els haun acchiatô üngiüna chiatiuijrgia aint in me, intaunt che stun huossa ilg cusselg, (21) arsaluô da quaista sula uusth, la quæla ch'eau hæ (éd. hœ) clamô stand traunter els : eau uing huoz giüdichiô de uus parmur de l'aresustaunza dals muorts. (22) Et hauiand udieu aquelles chiôses Felix & sauiand par schert che aquellas chiôses pertuchiêuan ad aquella uia, schi surtras el aquels, dschant : cura che l'g chiapitauni Lysias uain giu,

schi uœlg eau inclijr uos fat. (23) Et cumandó agli centurioni, chel parchiürás Paulum, & chel l'g laschás larg, & nu scumandás ad üngiüni (éd. üngiuni) de la sia braiêda, chi nu l'g seruissen u chi nu giessen tiers el. (24) Et dsieua uerquaunts dis siand gnieu Felix cun sia muglier Drusilla, quæla chi era üna Iüdeauua, schi clamó el Paulum, & udit dad el la fe, quæla chi es in Christum. (25) Mu araschunant el de la giüstia & de la temperaunza & dalg giüdici quæl chi uain â gnir, schi füt Felix astramantô & arespundét: par huossa uatten, mu cura ch'eau hæ buna peeda, schi uœlg eau t'fêr clamêr, (26) hauiand er cun qué spraunza che gnis ad aquella che gnis agli dô danêrs da Pau[487]lo, perche el l'g alargiás el, parmur da qué er l'g clamand suens faflêua el cun aquel. (27) Et siand finieu duos ans, schi ho Felix arfschieu in sieu lœ Portium Festum. Et uuliand Felix fêr da chiêr als Iüdeaus, schi laschó el Paulum praschun.

ANNOTACIONS.

Heresis] secta, upiniun, es tuot üna chiôsa.

CAP. XXV

(1) Festus dimê siand antrô in la prouincia dsieua trais dis giet da la cittêd Cæsarea sü â Hierusalem. (2) Et l'g parzura dels sacerdots cun l's prüms dals Iüdeaus cumparetten auaunt el incunter Paulum, & l'g aruêuen (3), agragiand fauurincunter el, chel l'g faschés clamêr â Hierusalem, mettand spias par l'g amazêr els sü la uia. (4) Et Festus arespundét che Paulus gniua saluô â Cæsarea, & chel uulaiua gnir in cuort alló. (5) Et aquels chi sun, dis el, pusauns traunter uus, uignen giu cu nus issemel, & schi elg es qual fal in aquaist hum, schi plaunschan sur el. (6) Et siand dmurô alló traunter els nu plü co disth dis, schi uen el giu â Cæsaream, & îlg di dsieua sazét el in baunchia, & cumandô che Paulus füs mnô. (7) Quæl siand mnô, schi l'g stetten dintuorn l's Iüdeaus, quæls chi eran gnieus giu da Hierusalem, managiand bgiers & grêfs fals incunter Paulum, quæis ch'els nu pudaiuen apruêr.

(8) Arespundiant [488] Paulus par se suessa, chel nun hauaiua fallô né incunter (éd. iucunter) la lescha dals Iüdeaus né incunter l'g taimpel né ünqualchiôsa incunter Cæsarem. (9) Mu Festus uuliand fêr da chiêr als Iüdeaus arespundiant dis â Paulo : Vuost ir sü â Hierusalem & alló esser giüdichiô da me da quellas chiôses ? (10) Mu Paulus dis : Eau stun â la baunchia da raschun da Cæsaris, alló stou eau gnir giüdichiô : als Iüdeaus nun hæ eau fat üngiüna üngiürgia, da co che er tü plü bain incligiast. (11) Per che sch'eau hæ nuschieu u fat ünqualchiôsa uengiaunta (éd. uengiaunt à) la mort, schi nu arfüd eau da murir. Mu schi nun es ünguotta d'aqué, schi num po üngiün dunêr ad els. Eau apel â Cæsarem. (12) Alhura Festus ho faflô cun l'g cusselg, & ho arespundieu : Tü hæs appellô â Cæsarem ? Et â Cæsarem uainst tü ad ir. (13) Et siand passôs bain uerzequants dijs, Agrippa araig & Bernice uennen giu â Cæsaream, par salüdêr Festum. (14) Mu dmurand alló bain bgier dis, schi araschunó Festus l'g fat da Pauli agli araig, dschant : elg es laschô aqui ün schert hum praschun da Felice, (15) da quæl cura ch'eau füek gnieu â Hierusalem m' faflaun â mi l's parzuras dels sacerdots & l's seniours dals Iüdeaus, agragiand üna sehtijncia incunter aquel. (16) A quæls ch'eau hæ dô arisposta, che nu füs üsaunza als Rumauns da dunêr alchiün hum par gracia, che aquel daia murir auns co chel saia acchiüsô [489] & chel hêgia ses acchiüsaduors preschains, & chel puossa prender spaci da s'defender delg fal. (17) Et siand els dimê gnieus aqui, seziand eau â la baunchia da raschun flg di dsieua, sainza ôtra surtratta, schi hæ eau cumandô che uigna mnô l'g hum. (18) Da quæl siand apraschantôs l's planschaduors, nu managiêuan üngiün fal da quellas chiôses ch'eau m'isthminêua, (19) dimperse hauaiuen schertas differijntias da lur supersticiun incunter aquel, & dad ün schert Iesu chi era muort, quæl che Paulus affarmêua chel uiués. (20) Et eau m' dubitand da tal differijntia, dschaiua, sch'el fuorza uulés ir â Hierusalem & gnir alló giüdichiô da quaistas chiôses. (21) Mu Paulus hauiand appellô da gnir cunsaluô alla sentijncia d'Augusti, schi hæ eau cumandô chel uigna, infina ch'eau l'g tramet[a] ad Cæsarem. (22) Et Agrippa dis â Festum : eau uulaiua er eau m'ues udir aquel hum. Et el dis : damaun uainst â-lg udir. (23) Et flg di

dsieua siand gnieu Agrippa & Bernice cun granda pumpa, & che fütten antrôs aint îlg lœ innua che s' dêua udijntia, cun l's chiapitaunis & l's prüm hummens de la cittêd, cumandand Festus es mnô Paulus. (24) Et Fes tus dis : Agrippa araig, & uus tuots hummens chi isches aqui cun nus, uus uezais aquaist hum, da quæl tuotta la lieud dals Iüdeaus m'ho clamô sura, â Hie-[**490**]-rusalem & aqui, clamand chel nu bsügnet(?) plü uiuer. (25) Mu eau nun hæ acchiattô chel hêgia fallô üngiüna chiôsa uengiaunta â la mort. Mu cura chel sues hauét appellô ad Augustum, schi hæ eau hurdenô dalg trametter. (26) Da quæl che chiôsa scherta ch'eau seriua agli signer nun hæ eau. Três aqui l'g hæ mnô oura tiers uus, & alg postüt tiers te, araig Agrippa, che siand fatta la examinatiun (éd-tinn), ch'eau hêgia che scriua ünqualchiôsa. (27) Per che chem sumaglia mêl appussaiuel da trametter ün praschunir, & nu laschêr â sauair l's fals da quæls chel uain acchiüsô.

ANNOTATIUNS

Acchiüsaduors, plaunschaduars (sic)] acchiüsêr, plaunscher. *Augustus & Cæsar & imperadur*] es tuot üna.

CAP. XXVI

(1) Mu Agrippa dis â Paulum : É t'uain allubieu â ti che tü possas fafiêr par te duessa. Alhura Paulus hauiand standieu oura l'g maun dschaiua par se. (2) Da tuottes aquellas chiôses, da quælas ch'eau uing acchiüsô dals Iüdeaus, araig Agrippa, m'astim eau biô, per hauair da dir huoz mieu fat auaunt te, (3) siand tü (tü) alg postüt chi sæst d'aquellas chiôses quælas chi sun tiers l's Iüdeaus, & dallas üsaunzas & dallas differijntias. Três aqué t'arou eau, che tü m' uœglias udir paciaintamaing (4) Et schert uschia la mia [**491**] uitta, quæla ch'eau hæ mnô de giuuen in sü, quæla chi es stêda da prüm innó in la mia lieud â Hierusalem saun tuots Iudeaus, (5) quæls chi hauaiuen er cunschieu me da prüm innó, schi uœglian dêr testimuniaunza, ch'eau sun uiuieu phariseer suainter la plü perfetta upiniun de la nossa deuociun. (6) Mu huossa três m' cunfidêr in la spraunza de la promischiun, quęla chi es fatta

da dieu â nos babuns, stun eau aqui acchiüsô. (7) A la quæla las dudesth nossas sclattas seruiand continuêdamang â dieu d' di & d' not, haun spraunza da gnir. Da quæla spraunza ch'eau uing acchiüsô, araig Agrippa, dals Iudeaus. (8) Per che uain é giüdichiô üna chiôsa mêlcrataifla tiers uus, schi deus astdaistda sü l's muorts ? (9) Et eau schert pissêua da uulair fêr bgier cunterstand incunter l'g num da Iesu Nazareni (10), quæl ch'eau hæ er fat â Hierusalem. Et hæ sarrô bgiers dals senx in praschun, hauiand arschieu pusaunza dals parzuras dels sacerdots : & cura che gniuan amazôs, schi purtêua eau la sentincia. (11) Et eau l's chiastiand aquels suens par tuottas las synagogas, l's faschaiua par fuorza blastmêr, & taunt plü eau immatiand incunter aquels, l's perseguitêua er in las cittêds eestras. (12) Par cuaida de quælas chiôsas gniand eau â Damascum cun pusaunza & licijncia dals parzuras dels sacerdots : (13) da mez di, araig, in la uia hæ eau uis [**492**] da schil üna liüsth, quæla chi liüschit intuorn me plü co la splendur dalg sullailg, & er aquels chi chiaminêuan cun me. (14) Et cura che nus füschen tuots tumôs in terra, schi hæ eau udieu üna uusth faflant â mi & dschant cun leaungia Hebræa : Saul, Saul, che m' persequittest tü ? Elg es â ti dür da dêr dals chialchians incunter l's stumbels. (15) Mu eau hæ dit : Chi ist tü, signer? Et el dis : Eau sun Iesu quæl che tü persequitest. (16) Mu leua sü & sto sün tes pes. Per che par aquaist sun eau apparieu â ti, par ch'eau metta te ün seruiaint & üna pardütta, da quellas chiôses che tü hæs uis, & da quellas in aquælas ch'eau uing â parair â ti : (17) t'asckiampantand te dalg pœuel & dals paiauns, in aquæls ch'eau tramet huossa te, (18) par che tü êuras lur œilgs, par che s' uuolan dalla sckiürezza alla liüsth & dalla pussaunza dalg satanæ â dieu ; par chels arschaiuen l'aremischiun dals pchiôs, & la sort traunter aquels, quæls chi sun santifichiôs três la fe quæla chi es uia â me. (19) Três che, araig Agrippa, eau nu sun stô mêlubedi â la uisiun celestiêla, (20) dimperse eau predgiêua l'g prüm ad aquels chi eran â Damasci & â Hierusalem & par tuottelg paias della Iudea, & alhura dsieua êr als paiauns, par chels hauessen arüflijnscha & s' cunuertissen â dieu, faschiand houres degnes sco da quels [**493**] chi füssen imgiurôs. (21) Par aquaista chiaschun l's Iüdeaus m' hauiand appiglió aint îlg taimpel haun apruô da m'amazêr.

(22) Hauiand eau par aqué suruegnieu agiüd da dieu, schi stun eau infin alg di d'huoz, & dant pardütta agli pischen & agli grand, nu dschant ünguotta ôter co aquellas chiôses, quælas chi hauaiuen uiuaunt dit l's profets che daiuen gnir, & Moses. (23) Schi Christus gniua ad indürêr, sch'elg era l'g prüm dalla aresüstaunza dals morts, quæl chi gniua â predgiêr agli pœuel & als paiauns la liüsth. (24) Et dschant el aquaist par se, schi dis Festus cun hôta uusth: Paule, tü ist inmatt(h)ieu, la bgierra lettera t' fo gnir our delg sen. (25) Et Paulus dis: O bun Feste, eau nu sun brichia inmatt(h)ieu, dimperse eau fauel plêds della uardœt & della sabbijnscha. (26) Per che l'g araig so da quaistas chiôses, tiers aquæl ch 'eau faucl er liberêlmaing. Per che eau m' dun ad â crair, che nu saia agli üngiüna da quaistas chiôses azuppeda (ar). Per che aqué nun es duantô sün ün chiantun. (27) Craiast tü, araig Agrippa, als profets? Eau sæ che tü craias. (28) Et Agrippa dis ad Paulum: Un pô dimpart m' surplêdast tü, ch'eau duainta Christiaun. (29) Mu Paulus dis: Eau agiauüschás da dieu, che brichia sullamang in pô dimpart, dimperse in granda part, brichia pür tü, mu er tuots, quæls chi ôdan huoz me füssen tals sco sun eau, arsal-[**494**]-uô oura aquaists liams. (30) Et hauiand el faflô aqué, schi aluó sü l'g araig & l'g guuernadur & Berenice, & aquels chi eran (éd. eram) stôs aschantôs cun els. (31) Et siand dsch-[s]ôs oura, schi faflêuan els traunter pêr, dschant: Aquaist hum nu fo ünguotta uengiaunt da la mort u dals liams. (32) Mu Agrippa dis â Festo: Aquaist hum s' pudaiua laschêr ir, schel nun haués appelô â Cæsarem.

CAP. XXVII

(1) Mu da pœia che l'g es stô urdenô che nus nauigiassen in Italiam, schi detten é er Paulum & qualchiüns ôters praschunijrs in maun dalg centurioni, chi hauaiua num Iulius, dalla cumpagnia d'Augustæ. (2) Et ischens muntôs in la barchia Adramijttina, par nauigiêr dspera l's lous d'Asiæ, & muischens, stand cun nus Aristarcho Macedone da Thessalonica. (3) Ilg di dsieua arriuaschen â Sidonem. Et Iulius hauiand atrattô chiarinamang Paulum, l'g laschó ir tiers ses amichs,

chels l'g pudessen guuernêr. (4) Et cura che nus füsthen mufts d'aló, schi nauigisthen nus zuot uia dspera Ciprum, parmur da qué chelg eran ôras cuntrêdgias. (5) Et haui[a]nd nus passô l'g mêr quæl chi es incunter Ciliciam & Pamphiliam, schi arriuaschen nus â Myram, quæla chi es da Lyciæ, (6) & alló hauiand l'g centurio acchiattô üna nêf Alexandrina chi nauigiêua in I-[**495**]-talia, schi mettét el nus in aquella. (7) Et nauigiand nus bgier dis laintamaing, füschen arriuôs â mêla paina incunter â Gnido, & n's hustand l'ôra nauigischen nus incunter Creta dspera Salmonem. (8) Et passand aquella cun êgra ariuaschens in ün schert lœ, chi uain anumnô Belport, ad aquegli es prosma la cittêd Lasæa. (9) Et siand passô uia ün grand tijmp & er siand priflus nauigiêr alhura, & er três aqué che gio hauaiuens indürô fam plü co nu purtêua l'g tijmp, schi auisêua Paulus aquels, dschant ad els : (10) Eau vez che l'g nauigiêr uuol esser cun trauailg & bgier dan, brichia sullamaing da la nêf & da la chiargia, dimpersê er da nossas uittas. (11) Et l'g centurio craiaua pü bain agli guuernadur della nêf & agli nautijr co ad aquaists plêds chi gniuan dits da Paulo. (12) Mu nu siand ün puort sufficiaint par n's inuernêr, l'g mêr muntun acchiató cusselg da muouer da ló, schi pudessen in qual mœd arriuêr â Phenicem, & s'hiuernêr alló. Aquel port es da Candia, quæl chi guarda las oras Africum & Corum. (13) Mu suflant l'ôra da mez di hauetten els spraunza da gnir ailg lur perspüst, & cura che fütten passôs Asson, schi arriuuêuan é â Candiam. (14) Mu brichia poick dsieua incunter aquella es aluô sü l'ôra Tiphonicus, quæla chi uain anumnêda Euro Aquillo. [**496**] (15) Et hauiand dô t'maun la nêf, né pudaiua stêr scunter â l'ôra, siand dêda la nêf als bufs, schi gniuans strapurtôs. (16) Et siand mnôs in üna scherta isla, quæla chi uain clamêda Clauda, schi hauains düramang pudieu dêr d'maun la barchia, (17) l'aquæla (*sic*) l'hauiand aluêda sü, l'adruêuan par agiüd, schintant la nêf, tmand che nu dessen in la Syrtim, & siand laschô giu l'g uaschilg gniuans in aquella guisa strapurtos. (18) Et gniand cun ün[a] fortünusa ôra sthlauazôs, schi faschetten els îlg di dsieua una bittêda oura, (19) & ilg ters di bittischens oura cun nos mauns l'üsaglia della nêf. (20) Mu nu pariant plü in cunbgiers dis né l'g sulailg né las stailas, & siand auaunt maun brichia

üna pitschna fortüna da l'ôra, schi era gio prais uia tuot spraunza da nos salüd. (21) Et siand er tiers gio granda fam, alhura aluand sü Paulus in miz els, dis: O humens, é se bsügniêua bain cura che uus hauisches udieu me, nu s'partir da Candia & nuns chiatsthêr in aquaist traualg & in aquaista persa. (22) Mu huossa s'auis eau che uus saias da buna uœglia: per che che nu uain ad esser üngiuna(*sic*) persa da la uitta d'üngiün d'uus, mu sulamang da la nêf. (23) Per che aquaista not s'ho apreschantô â mi l'g aungel da dieu, da quæl ch'eau sun & aquel ch'eau serf, (24) dschant: Nu tmair, Paule, per che tü stouuas gnir apreschentô agli Cæsari. [**497**] Mu uhé deus ho dunô â ti tuot aquels chi nauigian cun te. (25) Três aqué, hummens, stêd da buna uœglia. Per che eau craich â dieu che uigna ad esser in aquella guisa, da co chi es dit â mi. (26) Nus stuain gnir bittôs oura in üna schert' isla. (27) Mu dsieua che uen la quatuordasthæfla not, nauigiand nus intuorn meza not ilg mêr Adriatic, schi pissêuan l's nautijrs che parés â si alchiün paias. (28) Quæls hauiand laschô giu l'g plumin, acchiattaun é uainc passa & passôs dalló ün pô plü inauaunt, hauiand darchiô laschô giu l'g plumin, acchiattaun quindesth passa. (29) Et tmand che nu dessen in lous aspers, hauiand bittô giu della chua da la nêf quater anchoras, agiauüschêuan che gnis dis. (30) Mu scherchiand l's nautijrs da fügir our da la nêf, hauiand els laschô giu la barchetta ilg mêr, par uercla sco da uulair stender oura las anchoras, (31) schi dis Paulus agli centurioni & als sudôs: Vpœia che aquaists nun arumagnen in la nêf, schi nu pudais uus esser sckiappels. (32) Alhura l's sudôs schunchiaun las suas da la barchietta & l'haun laschêda tummêr giu. (33) Mu cumenzand l'g di â parair, schi acusgliêua Paulus che tuots dessen mangiêr, dschant: Aquaist es l'g quatordeschêuel di, che uus aspettand isches stôs giüns, nu prendian[d] ünguotta. (34) Três che acuselg eau uus, che uus mangias [**498**] per che aquaist pertain â uos salüd, per che é nu uain â tumêr ün chiauilg dad üngiün our da uos chiô. (35) Et cura chel hauét dit aqué hauiand prais l'g paun, schi dis el gracias â dieu, in la uezüda da tuots, & cura chel l'g hauét aruot, schi cumenzó el â mangiêr. (36) Mu siand gio cufurtô l's cours da tuots, schi prandetten er els da mangiêr. (37) Et nus eran tuots persunas

aint in la nêf dua schient settaunta sijs. (38) Et siand asadulôs cun spaisa, schi surlafgiêuan é la nêf, bittand oura l'g furmaint îlg mêr. (39) Mu siand di schi nu cunschaiuen é la terra & s'inacurschaiuen che füs ün schert craunck quæl chi haués üna arriua, in aquæla chels faiuen quint da attachiêr la nêf. (40) Et hauiand prais sü las anchoras, schi s'auuagiêuan é îlg mêr, hauiand sthlargiô oura las liadüras dals gubernaquels & prais sü l'g timun, cun l'g suflêr da l'ôra giauen â la riua. (41) Et siand dchiappôs in ün spich dalg mêr, schi ifichiaun é la nêf. Et la puonchia stêua ferma nu s'muantand, & la chua s'laschêua oura par la forza dellas huondas. (42) Et l'g cusselg dals sudôs era d'amazêr l's praschunijrs, che, cura ché füssen nudôs oura, che nu fügissen. (43) Mu l'g centurio uuliand saluêr Paulum l's attaschantó da qué cusselg & cumandó, che aquels chi pudaiuen nu-[499]-dêr, s'bittassen aint l's prüms & giessen oura in terra, (44) & l's ôters impart sün ass & impart sün schertas clappas da la nêf. Et in aquella guisa es é gratagiô che tuots gnitten oura sauns in terra.

ANNOTATIUNS

Syrtim] sun lous periculus îlg mêr chi trauondan las nêfs.
Vna bittêda oura] bittêr oura la roba par surlafgiêr la nef.

CAP. XXVIII.

(1) Et cura che fütten müschôs oura, alhura cunschetten é che aquella isla hauaiua num Melite. Et l's barbari adruêuan cun nus granda humanitæd. (2) Per che hauiand iuidô ün bun fœ, n's prendaiuen aint nus tuots parmur della plœfgia chi era auaunt maun,& parmur delg fraid.(3) Et hauiand Paulus araspô bain bgierras fruostchias & las hauét missas îlg fœ, schi uen oura par l'g chiôd üna verma & s'attachió sü l'g sieu maun. (4) Et sco l's barbari uezetten la bestchia chi pendaiua giu da sieu maun, schi dschaiuen els traunter pêr : Aquaist hum es ignamœd ün homicidier, quæl siand sckiapulô dalg mêr la uendetta nu l'g lascha uiuer. (5) Et el hauiand sthquassô qui la uerma îlg fœ, schi nun ho el hagieu [500]

üngiün mêl. (6) Mu aquels pissêuan chel gnis ad arder u â tumêr dandét muort. Et aspettand aquels dich & ueziand che agli nu crudêua tiers ünguotta d'mêl, siand müdôs d'sen dschaiuen chel füs ün dieu. (7) Et in aquels lous eran las poseschiuns dad ün dals prüms da l'isla, quæl chi hauaiua num Publius. Quæl hauiand nus prais aint n's atrattó trais dis bain cun aluschamaint. (8) Et gratagió che l'g bab da Publij giaschaiua in lijt cun mêl da las feuuras & cun mêl chiœtschen. Tiers aquæl cura chel hauét urô & mis sü agli l's mauns schi l'g guarit el. (9) Siand dimê fat aquaist, er l's ôters quæls chi hauaiuen malatias in l'isla gniua[n] nó tiers, & gniuan guarieus, (10) quels chi er n's hunuraun cun bgierras hunuors, & s'in giand nus n's furnitten da qué che nus hauaiuen bsüng. (11) Et dsieua trais mais nauigisthen nus in üna nêf Alexandrina, quæla chi s'hauaiua inuernô in l'isla, ad aquæli era par signêl Castor & Pollux. (12) Mu cura che nus füschen arriuôs â Syracusas, schi manischens alló trais dis. (13) Dalonder nauigiand gnisthens â Rhegium & dsieua (éd. dsieus) ün di sufiant l'g A uster arriuischens îlg segund di â Putteolos, (14) innua, hauiand acchiattô l's frars, schi ischens stôs aruôs da stêr set dis, & in aquella guisa gnischens [501] â Ruma. (15) Et dalló hauiand udieu l's frars da nus, schi uennen é oura incunter â nus infina alg marchiô da Appij & â las trais tauernas. Quæls hauiand Paulus uis, hauiand ingrazchiô dieu, schi piglió el ardimaint. (16) Mu siand arriuôs â Ruma schi det l'g centurio l's praschunijrs in maun dalg maister da chiamp : & â Paulo es stô dô tiers chel pudés stêr sullét cun ün sudô chi l'g parchiürás. (17) Et dsieua l'g ters di faschét Paulus clamêr l's prüms dals Iüdeaus. Et cura chels fütten gnieus, schi dschaiua el ad aquels : Humens frars, nun hauiand eau fat ünguotta incunter l'g pœuel u incunter l's huordens dals pardauaunt, schi sun eau liô da Hierusalem dô in mauns dals Rumauns, (18) quæls m'hauiand examinô m'haun uulieu laschêr ir, par aqué chels nun haun acchiattô üngiüna chiaschun de la mort in me. (19) Mu cuntersthand l's Iüdeaus, schi hæ eau stuieu appellêr à Cæsarem, brichia sco eau hêgia ünqualchiôsa d'acchiüsêr la mia lieud. (20) Par aquaista dimê chiaschun hæ eau fat clamêr issemmel uus, ch'eau s'uezés & s' faflás, per che parmur de la spraunza da Israelis sun eau

liô cun aquaista chiadaina. (21) Mu aquels dissen ad el : Nus nun hauain arsfchieu lettras da te da Iudea, né alchiün dels frars es gnieu ch'ns hêgia dit u hêgia faflô da te ünqualchiôsa [500] d'mêl. (22) Mu nus uulain bain udir da te, da che sen che tü ist. Per che da quaista setta es â nus assauair che uain agli da per tuot cunterdit. (23) Et hauiand aquels mis sü ün di, schi uennen é bain bgiers tiers el flg aluschamaint, a quæls chel mettaiua oura, & dant pardütta delg ariginam da dieu, intraguidant ad aquels da Iesu our da [la] lescha da Mosi & dals profets, da la damaun inflna â la saira. (24) Mu ünqualchiüns craiauen ad aquaistas chiôses chi gniuan dittes, & qualchiün[s] nu craiauen. (25) Et nu siand traunter els adüna schi tirêuan é uia, sco Paulus hauét dit ün plêd : L'g sainc spiert ho bain dit três l'g profet Esaiam â nos babuns, (26) dschant : vo tiers aquaist pœuel & dich : Vus gnis ad udir cun las uraglies & nun incligiais : & guardand uezais uus & nu cunschais. (27) Per che l'g cour da quaist pœuel es gnieu gross, & cun las uraglies ôden é grêf, & haun clugieu lur œilgs : par che nu uezan ünzacura cun lur œilgs, né ôdan cun las uraglies né incligian cu l'g cour, & che s'müdan, & eau l's guarescha. (28) Saia dimê â uus â sauair che aquaist salüd da dieu es tramis als paiauns, & els uignen ad ud r. (29) Et cura chel hauét dit aqué, schi tiraun uia dad el l's Iüdeaus, hauiand traunter els ün grand da-[503]-bat. (30) Mu Paulus arumagnét duos ans da lung in sieu lœ chel hauaiua â fit, & prandaiua aint tuots aquels chi giauen aint tiers, (31) predgiant l'g ariginam da dieu,& amussand aqué chi es dalg signer Iesu cun grand ardimaint, sainza impedimaint d'üngiüna persuna.

ANNOTATIUNS.

Barbari] lieud grussêra, sco nus dschain gualzers.
Castor & *Pollux*] duos diêls dals paiauns.

Jacques Ulrich.

BIBLIOGRAPHIE

ARTICLES DE REVUES INTÉRESSANT LE ROMANISME

Annales du Midi, XV, 57. — *R. Grand*: Testament de Pons de Cervière, p. 58; — *A. Thomas*: Le mot rouergat *outjabo*, p. 69.

Giornale storico della letteratura italiana, XLI, 1; — *P. Savj-Lopez*: La lirica spagnuola in Italia nel sec. XV, p. 1.

Zeitschrift für romanische philologie, XXVII, 1. — *J. Blöte*: Mainz in der Sage vom Schwanritter, p. 1; — *B. Jaberg*: Pejorative Bedentungsentwicklung im Französischen. Zweiter Teil, p. 25; — *A. Danon*: Proverbes judéo-espagnols de Turquie, p. 72; — *H. Schuchardt*: « Trouver », lat. « ĭlex », lat. « cisterna », fr. « sage », p. 97.

Revista Lusitana, VII, 2. — *Marques de Barros*: O Guinèense (suite), p. 81; — *J.-J. Nunes*: Dialectos algarvios, p. 104; — *J. Leite de Vasconcellos*: Arremessos symbolicos na poesia popular portuguesa, p. 126; — *J. Leite de Vasconcellos*: Linguagens fronteiriças de Portugal e Hespanha, p. 133.

Revue de philologie française et de littérature, XVII, 1. — *P. Horluc et L. Clédat*: La répétition de « si » dans les propositions conditionnelles coordonnées, p. 1; — *L. Clédat*: Le participe passé, le passé composé et les deux auxiliaires, p. 19.

OUVRAGES ANNONCÉS SOMMAIREMENT

Charles Sears Baldwin. — *The literary influence of Stern in France* (Tirage à part, in-8°, pp. 221-236. [s. l. n. d.] Yale University New Haven Connecticut. U. S. A.).

L'auteur déclare pour commencer qu'Emile Montégut a été le seul des critiques français à comprendre Sterne et à voir la différence qu'il y a entre *Tristram Shandy* et le *Voyage sentimental*. Mais ses propres idées sur Sterne restent assez obscures, et il ne se soucie pas de définir le sternisme et l'influence que ce genre d'esprit a pu avoir sur la littérature française. Il semble s'inquiéter surtout de rechercher dans quelle mesure la manière, la forme extérieure de Sterne a été imitée. Sa dissertation est assez mal ordonnée et présente un bizarre mélange de titres et de noms d'auteurs : *Picciola, Jacques le Fataliste, Fortunio, La Bibliothèque de mon Oncle, Bug*

Jargal, Voyage autour de ma chambre. On peut trouver des traces de Sterne chez X. de Maistre ou Toppfer; j'en vois moins aisément dans Diderot ou dans Théophile Gautier. L'auteur, préoccupé de noter des rapports matériels entre les ouvrages littéraires, déclare que, sauf un ou deux cas exceptionnels (qui sont probablement dans sa pensée de Maistre et Diderot), « Sterne n'a eu aucune influence en France ». En prenant la question sous un autre aspect, et moins terre à terre, il aurait abouti probablement à des conclusions fort différentes ; en la prenant comme il l'a fait, il aurait dû compléter son enquête en examinant quelques romans d'Alphonse Karr, le *Voyage où il vous plaira*, les essais de P. J. Stahl, et les fantaisies de Monselet (qui a précisément intitulé un volume *les Souliers de Sterne*). Les affirmations de M. Baldwin gagneraient au surplus à être faites d'un ton moins péremptoire, et étayées de quelques références précises.

P.

Gaidoz. — *Pétition pour les langues provinciales au corps législatif de* 1870, par le comte de Charencey, Gaidoz et de Gaulle. Une brochure in-12, 57 pp. *Paris, Picard et Fils*, janvier 1903.

L'application de la loi sur les congrégations ayant donné lieu en Bretagne, pendant l'automne 1902, aux regrettables événements que n'ignorent pas nos lecteurs, et la liberté du parler breton semblant compromise par suite des abus qui en ont été faits, M. Gaidoz a jugé opportun de protester contre cette déclaration de guerre en donnant une publicité plus large à de vieilles épreuves d'une pétition restée à l'état de projet en 1870 et qui n'avait alors été répandue, en vue de recruter des adhérents et dans le plus grand secret, que parmi un très petit nombre d'amis.

Il a joint au texte de cette pétition, rédigée avec lui par MM. de Gaulle et de Charencey, divers extraits de lettres approbatives d'adhérents tels que MM. Baudry, de Coussemaker, le flamingant, Le Men, archiviste breton, et le professeur Boucherie. Il a réimprimé, pour étoffer cette mince plaquette, un article, qui fut d'actualité, sur « la poésie bretonne pendant la guerre franco-allemande », paru dans la *Revue des deux Mondes* (5 décembre 1871). La pétition est un document plein de vues intéressantes et judicieuses, encore vraies aujourd'hui à certains égards, et utiles à consulter sur les idées de décentralisation philologique que professaient en 1870 quelques hommes distingués, plus ou moins partisans des doctrines de l'Ecole de Nancy; c'est aussi un curieux document sur la médiocrité et la bassesse d'intelligence des gens auxquels elle s'adressait. Elle n'a plus d'ailleurs qu'un intérêt historique, pour nous du moins ; les circonstances de sa publication lui en donnent malheureusement un autre, assez différent et assez fâcheux.

L. G. P.

Salvioni (C.). — Noterelle di toponomastica Mesolcina (Estratto dal *Bollettino storico della Svizzera italiana*), *Bellinzona*, 1902 [24 p.].

M. Salvioni, qui s'est fait en quelque sorte une spécialité de l'étude des noms de lieux de la Lombardie et de la Suisse italienne, prenant pour point de départ un livre de M. A. Kübler intitulé *Die suffixhaltigen romanischen Flurnamen Graubündens soweit si jetzt dem Volke bekannt sind, Erlangen und Leipzig*, 1894-98, critique à bon droit environ soixante-dix étimologies proposées par l'auteur allemand. Puis, dans une seconde partie, il étudie lui-même l'origine d'une cinquantaine de noms de lieux appartenant à la même région, la Mesolcina. Nombre de ses discussions sont fort intéressantes.

M. G.

CHRONIQUE

A signaler dans le *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* de novembre 1902, un judicieux compte rendu fait par M. Koschwitz de deux brochures concernant Jasmin (Mariéton, *Jasmin* ; Roque-Ferrier, *Jacques Jasmin à Montpellier*).

***

Un plaidoyer pour la langue française. — Sous ce titre le *Journal des Débats* du 21 novembre 1902 publie un intéressant article, signé Michel Bréal, sur une pétition adressée au gouvernement de l'Inde par la société Dinshaw Petit, dont le siège est à Bombay : cette société, fondée par un riche Parsi, Dinshaw Petit, pour encourager l'étude de la littérature française, proteste auprès du gouvernement indien contre la suppression du français dans l'enseignement des Universités de l'Inde. Les arguments présentés sont excellents et tout porte à croire que la pétition sera couronnée de succès.

***

La librairie Rosenthal de Munich avait annoncé, dans un de ses catalogues de 1900, une édition du cinquième livre de Rabelais, datée de de *1549*. M. Stein n'avait pas tardé à montrer que l'ouvrage est apocryphe (*Un Rabelais apocryphe de 1549*, Paris, 1901). M. H. Schneegans, qui a eu le volume entre les mains, revient sur la même question dans la *Zeitschrift für fr. Spr. u. Lit.* 1902, p. 262-274, et n'a pas de peine à confirmer par des preuves internes et externes que le *Rabelais* de Münich est un ouvrage apocryphe. Le ton seul des extraits qu'il donne est déjà une preuve. Il est d'ailleurs l'œuvre d'un lettré, qui appartenait peut-être à la Compagnie des Chats-Fourrés, si l'on en juge par une citation.

Le Gérant responsable : P. Hamelin.

ÉTUDES SUR LE VERS FRANÇAIS

INTRODUCTION

Un vers français peut être parfaitement correct, c'est-à-dire conforme aux règles, et pourtant mauvais. « Qu'un vers ait une bonne forme, dit V. Hugo (*Litt. et phil. mêlées*), cela n'est pas tout; il faut absolument, pour qu'il ait parfum, couleur et saveur, qu'il contienne une idée, une image ou un sentiment. L'abeille construit artistement les six pans de son alvéole de cire, et puis elle l'emplit de miel. L'alvéole c'est le vers; le miel, c'est la poésie ». Il i a en effet deux choses à distinguer dans le vers, le contenu et le contenant, le fond et la forme; et un vers ne saurait être parfait que si ces deux éléments sont irréprochables. Ce sont là des banalités qu'il est bon de répéter quelquefois. Quand l'idée réunit les qualités désirables et que la forme n'est que strictement correcte, on ne peut pas dire que le vers soit mauvais, mais il est permis de souaiter mieux. Un bon tableau se contente à la rigueur du cadre le plus modeste : une simple latte de bois blanc peut lui suffire, mais non pas le mettre en valeur. Chacun sait combien un cadre artistement orné donne parfois de relief à l'œuvre qu'il entoure. Mais il faut pour cela qu'il remplisse certaines conditions; ce n'est pas assez qu'il soit beau en lui-même, en tant que cadre, il faut qu'il soit approprié au tableau. Le même cadre ne pourra pas servir indifféremment pour une nature morte et pour un paysage où l'on voit le ciel se confondre à l'orizon avec les flots d'une mer immense ou avec les ondulations d'une campagne illimitée. Dans les deux cas il pourra être très simple, la simplicité n'excluant pas la beauté, mais dans le second il devra en

général avoir plus de moulures et plus de relief afin d'accuser davantage les plans successifs et de faire reculer le dernier jusqu'à l'infini.

Les vers qui se bornent à être corrects sont comme ces cadres appelés passe-partout, qui, s'adaptant indistinctement à tous les tableaux, ne conviennent en réalité à aucun. Pour qu'un vers soit parfaitement bon comme forme, il faut en outre qu'il soit beau, c'est-à-dire armonieux, et que tous ses éléments, son ritme, sa rime, les sons de ses voyelles et de ses consonnes soient appropriés à l'idée de telle sorte qu'ils se moulent sur elle comme un maillot bien juste sur les muscles d'un atlète et concourent chacun pour leur part à l'exprimer d'une manière plus frappante. La correction c'est dans la forme du vers la partie mécanique, tandis que l'armonie et l'expression représentent la partie artistique.

C'est cette seconde partie que nous nous proposons d'étudier ici. Quels sont les moyens d'expression dont dispose la poésie française, quelle est la valeur sémantique des différents ritmes et celle des différents sons, telles sont les premières questions auxquelles nous essaierons de répondre. Puis, passant à un autre ordre d'idées, nous rechercherons ce qui fait qu'un vers donné est ou n'est pas armonieux, ou qu'il est plus ou moins armonieux, quels que puissent être d'ailleurs ses défauts ou ses qualités a d'autres points de vue.

Notre entreprise est neuve. Sans doute il est arrivé aux critiques de déclarer au cours d'une étude qu'un vers était armonieux ou expressif, quelquefois avec raison, souvent à tort, mais comme ils n'ont jamais justifié ces appréciations, leurs jugements restent des opinions en l'air.

Ce sont uniquement ces deux problèmes d'estétique que nous essayons de résoudre. Ce livre n'est donc pas un traité de versification française, quoiqu'on i trouve à l'occasion des préceptes ou, comme on dit couramment, des règles de facture. Ce n'est pas non plus une istoire du vers français et de son développement, bien qu'à différents endroits certaines fases de son évolution i soient exposées ou au moins indiquées. Il est bien évident que nous ne pouvons pas pénétrer dans les détails les plus délicats, dans les secrets les plus

intimes de la versification sans toucher à toutes les questions qu'exposent généralement les manuels et les traités. Mais nous supposons connus du lecteur celui de Quicherat et toutes les études qui ont paru depuis cet ouvrage sur le vers français. Aussi ne faisons-nous allusion aux points déjà étudiés, aux téories déjà développées que lorsque c'est utile pour la clarté de notre exposition ou que nous avons à rectifier les idées émises. Nous poussons à tel point ce souci de ne pas répéter ce qui a déjà été dit, que, rencontrant dans ce qui est à proprement parler notre sujet, parmi les moyens d'expression, un fénomène dont la valeur, dont l'effet est connu, l'enjambement avec le rejet et le contre-rejet, nous n'en parlons pas.

Un mot, en terminant, sur la métode employée. Dans l'étude des moyens d'expression nous n'avons jamais pris des vers pour point de départ de nos recherches parce que nous n'aurions pu éviter de tourner dans un cercle ni d'être accusé ou coupable d'auto-suggestion, comme on dit aujourdui. Nous parlions un jour des mots expressifs de la langue française devant quelqu'un qui paraissait entousiasmé des exemples que nous lui signalions et du commentaire qui les accompagnait ; tout à coup il nous dit : « Et le mot *table* ? voyez comme il donne bien l'impression d'une surface plane reposant sur quatre pieds ». Ces paroles prouvaient si bien qu'il n'avait rien compris et même qu'il n'était pas apte à comprendre, que nous nous gardâmes de le détromper ; à quoi bon lui ôter brutalement des illusions qui le rendaient eureux? « Sans doute, lui avons-nous répondu ; c'est de toute évidence ; et voyez comme c'est curieux, vous avez le mot *câble* qui ne diffère guère de *table* que par la substitution d'un *c* à un *t* et qui donne tout au contraire l'impression d'un corps cilindrique, long, souple et torsé ». Notre interlocuteur était enchanté ; en nous quittant il essaya d'expliquer à diverses personnes la vertu d'un *t* remplacé par un *c* et fut amené à conclure qu'elles n'étaient « pas intelligentes ». C'est lui qui n'avait pas compris que, comme tous les noms, le mot *table* suggère l'idée de l'objet qu'il nomme, mais que ce mot n'est qu'une étiquette dont les sons ne peignent en rien cet objet ; s'il était remplacé par un chiffre et qu'il fût admis que le

n° 25 désigne une table, il n'i aurait rien de perdu pour l'expression : le n° 25 suggérerait l'idée d'une surface plane supportée par trois ou quatre pieds ; ou bien s'il était convenu que le mot *table* désigne un encrier, le mot *table* suggérerait l'idée d'un récipient d'une certaine forme contenant un liquide dans lequel on trempe sa plume pour écrire. La même erreur a été commise pour les vers, comme nous le verrons plus loin. Le plus sûr moyen d'éviter cet écueil, de ne pas croire que, parce qu'un vers contient une idée, il la peint, était d'établir des principes généraux d'après des notions étrangères à la versification, et de n'introduire les vers que comme exemples destinés à illustrer la téorie et à la confirmer. Il était nécessaire aussi de citer ces exemples en grand nombre et en les tirant d'auteurs très divers, sans quoi nous risquions de décrire la poétique de tel poète et nous ne pouvions pas arriver à des conclusions générales.

Dans l'étude sur l'armonie du vers français le même danger n'était pas à craindre, aussi n'avons-nous pas eu recours pour ce chapitre à cette métode détournée que l'on pourrait appeler profilactique.

Note. — L'ortografe adoptée ici, et que nous employons depuis plus de dix ans dans tout ce que nous avons imprimé librement, diffère sensiblement de celle qu'enseigne le dictionnaire de l'Académie française, mais est strictement conforme aux doctrines traditionnelles de cette assemblée. Dès 1740 en effet elle simplifie les lettres doubles qui se prononcent simples, supprime les lettres B, D, H, S quand elles sont inutiles, remplace par *i* les *y* qui ne valent pas deux *i*, etc. Elle a répété ces excellents principes en tête de chacune des éditions postérieures ; mais elle a cru devoir i ajouter des restrictions que nous ne saurions admettre. Comme nous le montrions encore en 1902 dans la *Revue des langues romanes*, t. XLV, p. 286, pour qu'une nouvelle règle ortografique doive être formulée et puisse être utile, il faut qu'elle constitue une simplification, et pour cela il est indispensable qu'elle soit absolue et ne souffre aucune exception. Les deux règles que nous appliquons sont : 1° la suppression de la lettre *h* dans toutes les positions, sauf dans le groupe (on pourrait dire dans la ligature) *ch* exprimant un son chuintant pour lequel notre alfabet ne fournit pas de signe unique ; 2° le remplacement de *y* par *i* toutes les fois qu'il ne vaut pas deux *i*, comme dans *rayon*.

Il i a d'autres simplifications qui seraient désirables, mais à les opérer toutes d'un coup, on modifierait tellement l'aspect de nos textes que l'on risquerait de dérouter le lecteur.

PREMIÈRE SÉRIE

LE RITME

Considéré comme moyen d'expression

« Le poëte a pour première loi,
pour conditions indispensables,
le rhythme et la mesure ».
(A. de MUSSET).

I

L'ALEXANDRIN CLASSIQUE

L'alexandrin français était avant l'époque classique un vers composé de deux membres ou émistiches bien nettement séparés l'un de l'autre, à tel point qu'une sillabe féminine terminant le dernier mot du premier émistiche ne comptait pas plus à cette place qu'à la fin du vers. Mais dès le milieu du XVIe siècle (exactement depuis Jean Lemaire) un *e* muet n'est plus permis à cet endroit qu'à condition d'être élidé, et la césure devient beaucoup moins forte.

Avant Corneille, personne, à part peut-être Régnier, ne se souciait de la place des accents toniques dans l'intérieur des émistiches. Mais la césure s'affaiblissant, l'accent tonique de la 6e sillabe s'affaiblit du même coup, et il arriva fréquemment qu'un autre accent tonique fût aussi fort ou même plus fort que celui de la 6e sillabe et suivi d'une coupe au moins aussi nette. Cette transformation s'accomplit lentement, insensiblement, malgré Malherbe, malgré Boileau, et chez Boileau lui-même. Il n'est pas une page de nos poètes classiques qui ne puisse fournir des exemples de ce changement. Personne ne s'en rendit exactement compte, mais les bons poètes sentirent

l'importance des accents toniques situés à l'intérieur des émistiches et n'abandonnèrent plus leur place au asard. Si bien que petit à petit, tout en restant un vers à deux émistiches, le vers classique devint un vers à quatre mesures, c'est-à-dire contenant quatre éléments ritmiques, terminés chacun par un accent tonique, le deuxième et le quatrième fixes sur la sixième et la douzième sillabes, et les deux autres variables dans l'intérieur d'un même émistiche. Telle est la structure de notre alexandrin dans les chefs-d'œuvre de nos grands poètes classiques, c'est-à-dire approximativement à partir du premier quart du XVIIe siècle. C'est cet état que M. Becq de Fouquières a supérieurement exposé dans son *Traité général de versification française* ; mais il a eu le grand tort de croire que ce tipe était primitif ; ce n'est que par évolution qu'on i est arrivé. Il a eu tort également de dire que le tipe du vers classique se compose de quatre mesures égales contenant chacune trois sillabes et que tous les vers qui ne reproduisent pas ce tipe en sont des *dérivés*. Le tipe du vers classique est bien tel qu'il le décrit, mais c'est un tipe idéal, et non pas un point de départ istorique ; c'est l'étalon auquel on peut comparer et *ramener téoriquement* tous les vers classiques.

Cette forme tipe n'est d'ailleurs pas étrangère à la réalité : on la trouve 22 fois parmi les 100 premiers vers d'*Athalie*, c'est-à-dire en moyenne et approximativement une fois sur cinq. On ne l'obtient pas par une statistique, puisqu'elle est loin d'être la plus fréquemment représentée ; on la trouve, comme toute forme idéale, par comparaison et par élimination des cas particuliers.

Il i a donc dans le vers classique certains éléments fixes et immuables, certains éléments susceptibles de variété. La césure qui sépare les deux émistiches ne peut pas être déplacée : elle tombe obligatoirement après les six premières sillabes et coupe le vers en deux parties rigoureusement égales, égales comme nombre de sillabes et égales comme durée. La durée de chaque émistiche est la moitié de la durée totale. Chaque demi-vers est également divisé en deux parties ou mesures, se terminant chacune sous un temps marqué ou accent ritmique. Il est trop évident que si chacune des quatre mesures a trois sillabes, sa durée est rigoureusement égale

au quart du temps total ; mais le nombre des sillabes de chaque mesure peut varier de 1 à 5, sans parler du cas, qui n'a pas d'intérêt pour nous en ce moment, où l'une des mesures absorbe les six sillabes de l'émistiche, la mesure jumelle se réduisant à zéro.

Quel que soit le nombre des sillabes d'une des quatre mesures, sa durée est égale au quart du temps total. Ce point a besoin d'une démonstration : M. Becq de Fouquières nous l'a donnée. Le ritme est produit par le retour à intervalles égaux des quatre temps marqués ; si l'un des intervalles était plus court ou plus long que les autres, le ritme serait détruit. C'est là ce qui montre bien que le vers idéal dont nous parlions tout à l'eure, est en effet le vers tipe, parce que c'est le seul dans lequel des intervalles égaux soient remplis par des nombres de sillabes égaux.

Quelles sont les conséquences de ce retour à intervalles égaux des accents ritmiques ?

Si la durée d'une mesure reste immuable alors que le nombre de ses sillabes varie, il est évident que le débit devra varier avec le nombre des sillabes, devenant plus rapide si ce nombre est plus grand, plus lent s'il est plus petit. Une mesure de deux sillabes doit être prononcée avec un accroissement de lenteur d'un tiers, une mesure d'une sillabe avec un accroissement de lenteur de deux tiers ; une mesure de cinq avec un accroissement de vitesse de deux cinquièmes, une mesure de quatre avec un accroissement de vitesse d'un quart.

Telles sont les conclusions auxquelles on arrive fatalement ; mais ce n'est que de la téorie. Dans la pratique, l'accélération ou le ralentissement du débit n'est pas matématiquement celui que nous venons de dire ; les vers ne se récitent pas au métronome. Dans un vers trocaïque grec, un spondée n'est pas exactement l'équivalent du trochée qu'il remplace ; ce n'est qu'en trichant légèrement sur la quantité de ses sillabes que l'on arrive à lui faire produire sur l'oreille à peu près la même impression que ferait un trochée et à ne pas détruire le ritme. Toute versification contient des approximations de ce genre. Dans un vers français une mesure d'une sillabe n'est pas exactement l'équivalent de sa jumelle qui a cinq sillabes, et toutes deux ne sont pas exactement l'équivalent de la mesure

normale de trois sillabes ou étalon de durée ; elles tendent seulement à s'en rapprocher. Quand une sillabe est prononcée plus lentement qu'une autre, l'oreille ne sent pas exactement si c'est de deux tiers ou d'une autre quantité que la lenteur est accrue. Elle sent qu'il i a accroissement de lenteur et cela lui suffit.

Il est des cas d'ailleurs où il serait absolument impossible d'obtenir cet accroissement téorique de deux tiers. Il i a des monosillabes qui sont si peu étoffés et dont la voyelle est si brève que l'on peut presque les considérer comme rebelles à tout allongement. On arrive pourtant à leur faire remplir une mesure. Comment i parvient-on ? Un exemple fera mieux comprendre ce fénomène que toute une discussion générale. Soit le mot *nu* qui est certainement l'un des plus brefs de la langue française. Dans ce vers :

Il était nu comme Eve à son premier péché

où il est la quatrième et dernière sillabe d'une mesure, il porte à la fois un accent tonique et un accent ritmique, mais cela ne l'empêche en rien d'être extrêmement bref, et il ne possède aucun relief particulier. Dans cet autre vers :

Nu comme un plat d'argent, *nu* comme un mur d'église

il est devenu tout autre. L'*u* s'est légèrement allongé, fort peu sans doute, car sa nature ne lui permet pas de le faire beaucoup ; il a pris plus d'intensité ; l'*n* est devenu plus énergique et même dans une certaine mesure plus long ; enfin le mot s'est fait suivre et précéder d'un léger repos. Tous ces éléments réunis l'ont rendu capable de remplir une mesure et de tromper l'oreille au point qu'elle fût satisfaite, et que le ritme, qui n'existe pas en deors de l'oreille qui le perçoit, fût sauf.

Cet exemple présente du reste un cas rare et extrême, et la plupart du temps il n'i a aucune difficulté à donner à chaque mesure une durée sensiblement égale à celle que demande la téorie.

Au point de vue de l'*expression* qui nous occupe particulièrement ici, la belle régularité du vers tipe, exigeant un

débit absolument uniforme, ne peut que contribuer, comme nous le verrons plus loin, à produire un effet de régularité ou de monotonie. La plupart du temps même l'effet sera nul, comme dans les vers suivants :

Oui, je viens | dans son temple | adorer | l'Eternel
(RACINE, *Athalie*).

Cette nuit | je l'ai vue | arriver | en ces lieux
(ID., *Britannicus*).

Un destin | plus heureux | vous conduit | en Epire
(ID., *Andromaque*).

Chacun sait | aujourd'hui | quand il fait | de la prose
(MUSSET, *Une bonne fortune*).

Où Cologne | et Strasbourg, | Notre-Dame | et Saint-Pierre
(ID., *Rolla*).

Mais lorsqu'il i a discordance entre le nombre et la durée des sillabes, on peut s'attendre à sentir des effets très nets. L'apparition d'une mesure plus lente ou au contraire d'une mesure plus rapide ne saurait passer inaperçue, et la réunion dans un même émistiche d'une mesure lente avec une mesure rapide produit forcément un contraste. On ne remarque pas deux personnes de même taille qui se promènent ensemble ; mais tout le monde est frappé à la vue d'un omme très grand à côté d'un omme très petit. Le rapprochement les met tous deux en relief, mais très souvent c'est l'un d'eux seulement que l'on remarque et l'esprit absorbé par la considération de celui-là ne fait pas plus attention à l'autre qui le met en évidence que s'il était de taille moyenne. L'effet produit par le voisinage d'une mesure lente et d'une mesure rapide est tout à fait analogue et peut évidemment être employé comme moyen d'expression. Il l'a été en réalité d'une manière très eureuse par nos grands poètes.

A quel ordre d'idées peuvent s'appliquer le ralentissement ou l'accélération des mesures comme moyen d'expression ? Il est facile de le déterminer d'avance. Ils sont évidemment propres à peindre la lenteur ou la rapidité et les idées qui se rapprochent de celles-là :

La lenteur, c'est la durée dans le temps ; le même procédé peut évidemment servir à exprimer la durée dans l'espace ou l'étendue, l'immensité, une étendue que l'on ne conçoit tout entière que lentement, une ipotèse que l'esprit examine en l'énonçant ou en la soulevant :

.....à son faîte vermeil
Rayonne un diamant | *gros* | comme le soleil
(Hugo, *Aymerillot*).

Plus livide et plus froid dans son cercueil | *immense*
Pour la seconde fois Lazare est étendu
(Musset, *Rolla*).

Puis au delà des monts que ses regards parcourent
S'étend | tout Galaad, Ephraïm, Manassé
(Vigny, *Moïse*).

C'est votre vieille garde | *au loin* | jonchant la plaine
(Hugo, *Napoléon II*).

S'agenouillant | *au loin* | dans leur robe de pierre
(Musset, *Rolla*).

Dans ces deux derniers exemples le poète s'attarde légèrement sur cette expression « au loin » comme s'il considérait l'étendue qu'elle suppose.

Dans le suivant un effet analogue est produit deux fois de suite :

Et de Chambord | *là-bas* | *au loin* | les cent tourelles
(Hugo, *Feuilles d'automne*).

Le peuple saint | *en foule* | inondoit les portiques
(Racine, *Athalie*).

La deuxième mesure attire l'attention et dure le temps qu'il faut pour se représenter cette foule.

Hélas ! qui peut savoir pour quelle destinée,
En lui donnant du pain, | *peut-être* | elle était née
(Musset, *Rolla*).

Le poète semble examiner en prononçant ce *peut-être* le changement que sa supposition réalisée aurait pu produire dans la destinée de Marion.

Dans cet autre exemple c'est le lion qui envisage les chances de succès du sacrifice qu'il demande :

Peut-être | il obtiendra la guérison commune
(La Fontaine, VII, 1).

Une question est quelque chose de très analogue à une ipotèse : celui qui la pose examine en quelque sorte en l'énonçant la réponse que l'on peut i faire :

Qu'est- | ce que cet enfant ? et que faites-vous là ?
(Hugo, *Le petit roi de Galice*).

Qu'est- | ce que tout cela fait à l'herbe des plaines,
Aux oiseaux, à la fleur, au nuage, aux fontaines ?
Qu'est- | ce que tout cela fait aux arbres des bois,
Que le peuple ait des jougs et que l'homme ait des rois
(Hugo, *Éviradnus*).

2° Des mesures de plus de trois sillabes expriment la *rapidité*.

Quelquefois le poète utilise le rapprochement d'une mesure lente et d'une mesure rapide pour peindre par l'une un mouvement lent et par l'autre un mouvement rapide :

Le Parnasse où, le soir, las d'un vol immortel,
Se po | se, *et d'où s'envole*, | à l'aurore, Pégase
(Heredia, *Sur l'Othrys*).

La première mesure, *se po*(se), peint un mouvement lent et aboutissant à la cessation de ce mouvement ; la seconde, *et d'où s'envol*(e), exprime au contraire un élan suivi d'un mouvement rapide.

Mais ce fénomène est rare. Le plus souvent le poète n'emploie que l'une des deux mesures comme moyen d'expression et lui sacrifie sa jumelle ; l'attention de l'auditeur se portant toute entière sur la mesure expressive, il ne s'aperçoit pas que l'autre n'a pas la vitesse normale et ne la remarque pas plus que si elle avait la forme et l'allure ordinaires :

A travers les rochers la peur | *les précipite*

(Racine, *Phèdre*).

Les deux mots *la peur* n'ont ici qu'une importance très secondaire; ce serait « la douleur » que l'intérêt du récit ne serait pas changé. Toute l'attention se porte sur la course folle des chevaux d'Hippolyte et l'on remarque surtout les mots qui la décrivent, à savoir ici *les précipite*. Le fait que les deux sillabes *la peur* sont un peu plus lentes que la normale ne leur donne aucune importance particulière ; c'est la mesure sacrifiée. Il n'i a d'effet que celui qui est senti (en général indistinctement) et qui est soutenu par l'idée exprimée :

Il accouroit, | un mont en chemin l'arrêta

(La Fontaine, IX, 7).

Le vautour s'en alloit le lier, quand des nues
Fond à son tour | un aigle aux ailes étendues

(Id., IX, 2).

Il ouvre un large bec, | *laisse tomber* | sa proie

(Id., I, 2).

Ce vers est de nouveau fort instructif : la mesure *laisse tomber* peint la rapidité de la chute ; mais pourquoi la mesure précédente *un large bec,* qui a la même vitesse, ne peint-elle rien d'analogue ? Parce que l'idée qu'elle exprime ne met pas en lumière sa rapidité, parce que la mesure *il ouvre* qui répond à l'attente du renard contient le mot important et que la structure de la suivante lui est sacrifiée.

Ils se disent, causant, quand les nuits sont tombées,
Que cet homme si doux, dans des temps plus hardis,
Fut terrible, et, géant, faisait | *des enjambées*
Des tours de Pampelune aux clochers de Cadix

(Hugo, *Le Cid exilé*).

Ce dernier exemple appelle une observation. Nous avons montré plus haut que l'idée d'immensité s'exprime par des mesures lentes et nous la trouvons rendue ici par une mesure

rapide. Il n'i a pas là contradiction; l'immensité peut être exprimée tout aussi bien par la lenteur que par la rapidité. Ce n'est pas objectivement, mais subjectivement que l'on exprime l'immensité; c'est-à-dire qu'en somme ce que l'on peint c'est le mouvement de notre esprit. Il s'agit uniquement de savoir si notre esprit embrasse cette immensité lentement en la parcourant en quelque sorte d'un bout à l'autre ou s'il la saisit d'un coup d'œil. Dans l'exemple cité plus aut:

> Puis, au delà des monts que ses regards parcourent,
> *S'étend* | tout Galaad, Ephraïm, Manassé

ce n'est que successivement que l'esprit du lecteur, comme Moïse lui-même, entrevoit toute cette étendue de pays. Une observation analogue s'applique au vers:

> C'est votre vieille garde | *au loin* | jonchant la plaine

et à quantité d'autres. Mais lorsqu'il s'agit d'enjambées qui vont des tours de Pampelune aux clochers de Cadix, l'esprit fait en quelque sorte l'enjambée avec le Cid et conçoit tout l'espace d'un seul coup.

Le mouvement rapide n'est pas nécessairement fisique; il peut être moral; il a i des bonds, des chutes, des élans intellectuels, des élans d'admiration ou d'entousiasme:

> Mon ai | *le me soulève* | au souffle du printemps.
> Le vent | *va m'emporter*; | je vais | *quitter la terre*
>
> (MUSSET, *Nuit de mai*).

Dans ces deux vers le poète peint trois fois par le même procédé ce mouvement tout imaginaire de la muse, cet élan, ce désir irrésistible. Quelque lecteur se demandera peut-être pourquoi la quatrième mesure du premier vers, qui est également constituée par quatre sillabes, ne produit pas un effet analogue. Bien que nous tenions à isoler et à étudier à part chaque moyen d'expression nous ne croyons pas pouvoir attendre jusqu'à la fin du volume pour calmer cette inquiétude. Nous avons déjà répondu plus aut: l'idée exprimée ne peut pas permettre à un effet de ce genre de se produire; mais il i a

autre chose. Les différents procédés que peut employer un poète ne sont pas séparés dans son vers comme les livres rangés sur un rayon de bibliotèque. Il ne les emploie pas successivement, mais simultanément. D'ordinaire plusieurs concourent à un même effet et se combinent entre eux de différentes manières, pour rendre les nuances de la pensée de l'auteur. Dans tous les exemples, sauf un, où nous venons de signaler des mesures exprimant la rapidité, il i a un vocalisme particulier qui donne l'impression de la légèreté (cf. 2me série, II, B): toutes les voyelles toniques et parfois en outre quelques voyelles atones sont des voyelles claires. Comme l'idée de rapidité et celle de légèreté sont le plus souvent associées, ce vocalisme avertit de la pensée intime de l'auteur. Rien de semblable dans la voyelle tonique de *printemps*. Mais pourquoi dans l'un des exemples cités ne trouvons-nous pas de voyelles toniques claires? C'est que l'idée de légèreté n'est pas dans l'esprit du poète à cet endroit:

... Quand des nues
Fond à son tour | un aigle aux ailes étendues.

Dans ce récit il se place au point de vue du pauvre pigeon, fait corps avec lui et se met en communication avec son âme. Or ce qui frappe le maleureux oiseau ce n'est pas la légèreté, c'est la *rapidité* de la chute et la *sombre* menace de mort qu'elle est pour lui; rapidité peinte par le ritme, idée sombre exprimée par le vocalisme (cf. 2me série, II, D). On le voit par ces observations, où quelques-uns ne trouveront que des subtilités, nos remarques portent sur des questions tellement ténues et délicates, qu'elles ne sauraient, si métodiques soient-elles, être utiles qu'à ceux qui sont aptes à saisir les moindres nuances de la poésie, — nous allions dire, à ceux qui n'en ont pas besoin.

Que vous êtes joli! | *que vous me semblez* | beau!
(La Fontaine, I, 2).

Les trois premières mesures ont même vocalisme : voyelle tonique claire, mais c'est seulement dans la troisième que l'admiration devient par l'accroissement de vitesse un élan,

comme un bond qui aboutit à la contemplation lente et recueillie peinte par la quatrième mesure.

Un caprice étant quelque chose d'instantané, d'inconsidéré, se manifestera aussi par un mouvement rapide :

Entre dans un ciron, ou dans telle autre bête
Qu'il plaît au Sort : | c'est là l'un des points de leur loi
(ID., IX, 7).

Es-tu né pour ma fille ? — Hélas ! non ; car le vent
Me chasse | *à son plaisir* | de contrée en contrée
(ID., *ibid.*).

Dans le premier exemple c'est le caprice du sort, ici celui du vent.

3° C'est un procédé couramment employé dans la conversation que de traîner, d'insister sur un mot que l'on veut faire ressortir ; il est inutile d'en citer des exemples : tout le monde en peut noter à toute eure. Or dans un vers une mesure qui contient moins de trois sillabes se prononce plus lentement que la normale, on s'attarde sur les mots qui la constituent; ce ralentissement est donc tout indiqué pour mettre en relief un mot essentiel, un mot qui résume une tirade ou une idée :

Je regardais d'en haut cette herbe ; en comparant,
Je méprisais l'insecte et je me trouvais | *grand*
(LAMARTINE, *L'infini dans les cieux*).

Il avait peu de grâce, et de goût nullement.
On le voyait le soir, devant l'Académie,
Poser sa large main sur sa tête blanchie,
A l'ombre du smilax et du peuplier blanc.
Le siècle qui l'a vu s'en est appelé | *grand*
(MUSSET, *La loi sur la presse*).

Noter que dans l'avant-dernier vers, aucun effet n'étant

appelé par le sens, *peuplier blanc* n'est qu'un mot métrique, avec un accent secondaire sur *peu-*.

Le fabricateur souverain
Nous créa besaciers | *tous* | de même manière
(La Fontaine, I, 7).

Il a tué les lois et le gouvernement,
La justice, l'honneur, | *tout*, | jusqu'à l'espérance
(Hugo, *Châtiments*).

Fier de votre valeur, | *tout*, | si je vous en crois,
Doit marcher, doit fléchir, doit trembler sous vos lois
(Racine, *Iphigénie*).

Regrettez-vous le temps où nos vieilles romances
Ouvraient leurs ailes d'or vers leur monde enchanté ;
Où tous nos monuments et toutes nos croyances
Portaient le manteau blanc de leur virginité ;
Où, sous la main du Christ, | *tout* | venait de renaître ?
(Musset, *Rolla*).

Qui lirait « *tout venait* | *de renaître* » ferait un contre sens.

Du plus pur de ton sang tu l'avais rajeunie ;
Jésus, ce que tu fis, | qui jamais | le fera ?
Nous, vieillards nés d'hier, | *qui* | nous rajeunira ?
(Id., *ibid.*).

L'opposition de la mesure « *qui jamais* » avec la mesure « *qui* » montre nettement par quel moyen le poète concentre dans le dernier vers toute l'énergie de son développement.

Même | il avoit perdu sa queue à la bataille
(La Fontaine, III, 18).

On s'endormait | *dix mille*, | on se réveillait | *cent*
(Hugo, *L'expiation*).

Et comptez-vous pour rien | *Dieu* | qui combat pour nous?
Dieu | qui de l'orphelin protège l'innocence?
(RACINE, *Athalie*).

Jéhu, le fier Jéhu, | *trem*|ble dans Samarie
(ID., *ibid.*).

C'est le dernier ennemi qu'Athalie a eu à combattre, c'était peut-être le plus redoutable, et en montrant que maintenant *il tremble*, elle résume toutes ses victoires et fait comprendre par ce seul mot toute l'étendue de sa puissance.

Que vous pourriez le soir amener dans mes grottes
La Vénus avec qui | *tous* | vous vous mariez
(HUGO, *Le Géant, aux dieux*).

Ce mot *tous* ainsi placé résume et accentue de la façon la plus nette l'ironie insultante du Géant.

Les deux mille vaisseaux qu'on voit à l'horizon
Ne me font pas peur. | *J'ai* | nos quatre cents galères,
L'onde, l'ombre, l'écueil, le vent et nos colères
(ID., *Le détroit de l'Euripe*).

Pour bien comprendre toute la valeur de ce mot *J'ai*, il faut se rappeler que Thémistocle parle devant les chefs de l'armée grecque qui ont tous l'air de lui dire : « Mais avec quoi lutterez-vous contre l'énorme flotte de l'ennemi ? » Nous répéterons encore une fois, à propos de cet exemple, qu'il n'est pas rare que le poète emploie simultanément plusieurs moyens d'expression pour obtenir son effet, mais qu'en ce moment par analise nous n'en considérons qu'un. Il est bien évident que si le relief de ce mot *J'ai* est si grand ce n'est pas seulement parce qu'il est monosillabique, mais aussi, et peut-être surtout, parce qu'il est un monosillabe placé entre la fin d'une proposition et la coupe de l'émistiche.

Nous ne pouvons d'ailleurs pas faire suivre chaque exemple d'un commentaire ; nous dépasserions les dimensions d'un volume avant d'arriver au tiers de notre étude. Mais nous indiquons toujours de quelle pièce ou au moins de quel ouvrage sont tirés les vers que nous citons, afin que le lec-

teur puisse les replacer aisément au milieu du contexte, pour juger de l'effet que nous signalons.

Ici | l'on te retient, | *là-bas* | on te désire.
Fille, épouse, ange, enfant, fais ton double devoir.
Donne-nous un regret, donne-leur un espoir.
Sors | avec une larme ! | *entre* | avec un sourire !

(Hugo, *Contemplations*).

Ten|dre pour son enfant, | *dur* | pour l'enfant d'une autre

(Id., *Petit Paul*).

Dans un si grand revers que vous reste-t-il ? | — *Moi*

(Corneille, *Médée*).

Je connois l'assassin. — Et qui, Mada|*me?* — *Vous*

(Racine, *Britannicus*, V, 6).

. . . . . Saints du ciel ! ce repaire
Est-il donc si profond, si sourd et si perdu,
Qu'il n'ait entendu | *rien* ? | — Je n'ai rien entendu

(Hugo, *Hernani*).

Oui, trois de mes cités de Castille ou de Flandre,
Je les donnerais ! | — *sauf*, | plus tard, à les reprendre !

(Id., *ibid.*).

Ce *sauf* devant la coupe de l'émistiche, c'est, en un seul mot, tout le caractère de Charles-Quint.

Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
Je rendrai mon sang | *pur* | comme je l'ai reçu

(Corneille, *Le Cid*).

Un roi qu'on avilit | *tombe* ; | on le destitue,
Bien | quand on le méprise | *et mal* | quand on le tue

(Hugo, *Le petit roi de Galice*).

Moi, | je l'aimerais mieux | *moine* | en quelque cachette

(Id., *ibid.*).

Lynx | envers nos pareils, | *et tau* | pes envers nous,
Nous nous pardonnons | *tout*, | *et rien* | aux autres hommes
(La Fontaine, I, 7).

Est-ce le châtiment cette fois, Dieu sévère ? —
Alors parmi les cris, les rumeurs, le canon,
Il entendit la voix qui lui répondait | : *Non* !
(Hugo, *L'expiation*).

Veu | ve du jeune Crasse, | *et veu* | ve de Pompée,
Fi | lle de Scipion, et, pour dire encor plus,
Romai | ne, mon courage est encore au-dessus
(Corneille, *Pompée*).

Votre fille me plut, je prétendis lui plaire ;
Elle est de mes serments | *seu* | le dépositaire
(Racine, *Iphigénie*).

Mais vous qui me parlez d'une voix menaçante,
Oubliez-vous ici | *qui* | vous interrogez ?
(Id., *ibid.*).

Il a couru sur vous, mon fils, des bruits étranges ;
Je veux les ignorer ; votre fidélité,
Si vous fûtes un jour | *faible*, | a tout racheté
(Lamartine, *Jocelyn*).

Peut-être il obtiendra la guérison ! *commune*
(La Fontaine, VII, 1).

Commune est un mot d'importance capitale dans le discours du lion ; si le sacrifice ne devait procurer que la guérison de quelques-uns, on ne pourrait pas i intéresser tout le monde.

Ma funeste amitié | *pèse* | à tous mes amis
(Racine, *Mithridate*).

Phè | dre depuis longtemps ne craint plus de rivale
(Id., *Phèdre*, vers 26).

Pourquoi ce mot *Phèdre* a-t-il ici tant de relief ? parce que

c'est la première fois qu'on la nomme et qu'elle est l'héroïne de la pièce.

Oui, c'est Joas ; je cherche | *en vain* | à me tromper
(Id., *Athalie*).

Je m'en retournerai | *seule* | et désespérée
(Id., *Iphigénie*).

Ce roi, fils de David, | *où* | le chercherons-nous ?
(Id., *Athalie*).

Nous empruntons maintenant plusieurs exemples à une même pièce, et nous agirons souvent ainsi au cours de cet ouvrage, parce que c'est le meilleur moyen de montrer que les effets que nous signalons ne sont pas une vaine apparence résultant d'un choix arbitraire, mais que le poète, puisqu'il les reprend plusieurs fois dans des situations analogues, les a sentis comme nous, et, ne les ayant pas écartés, les a voulus :

Et comme il s'asseyait, il vit dans les cieux mornes
L'œil | à la même place au fond de l'horizon...

Et lui restait lugubre et hagard. — O mon père !
L'œil | a-t-il disparu, dit en tremblant Tsilla...

Et Caïn dit : — | *Cet œil* | me regarde toujours !...

Rien | ne me verra plus, je ne verrai plus | *rien*...

L'œil | était dans la tombe et regardait Caïn
(Hugo, *La Conscience*).

Qu'on ne vienne pas nous objecter que le mot *œil* ou le mot *rien* étant un monosillabe amenait forcément des mesures monosillabiques ; si ce monosillabisme avait gêné le poète rien n'était plus aisé pour lui que de faire précéder ce substantif de deux proclitiques, pronoms, prépositions, conjonctions, etc...

La pièce de Hugo intitulée *Première rencontre du Christ avec le tombeau* n'est pas beaucoup plus longue : nous lui emprunterons aussi plusieurs exemples très remarquables :

Puis il s'interrompit, et dit à ses disciples :
— Lazare, notre ami, | *dort* ; | je vais l'éveiller.
Eux dirent : — Nous irons, | *maître*, | où tu veux aller.

Dort, c'est la parole capitale qui annonce ce qui va arriver : Jésus sait qu'il dort, les autres croient qu'il est mort. *Maître* ainsi placé et constituant à lui seul une mesure exprime toute l'admiration et toute la foi des disciples. Il a une valeur analogue dans la bouche de Marthe au dernier des trois vers suivants :

Quand Jésus arriva, Marthe vint la première,
Et tombant à ses pieds, s'écria tout d'abord :
— Si nous t'avions eu, | *maître*, | il ne serait pas mort.

On rencontre le mot *mère* à une place équivalente, avec la même valeur et la même expression admirative et confiante, dans ce vers de La Fontaine (IV, 22) :

Il a dit ses parents, | *mè* | re ! c'est à cette heure...

Trois vers plus loin dans la même pièce de Hugo nous retrouvons le même mot *maître* en relief :

Puis reprit en pleurant : — Mais il a rendu l'âme.
Tu viens trop tard. Jésus lui dit : — Qu'en sais-tu, femme?
Le moissonneur | *est seul* | *maî* | tre de la moisson.

L'idée n'est plus la même, mais l'importance du mot n'est pas moindre et elle a pour effet d'annoncer qu'il va se passer quelque chose d'extraordinaire. Plus loin encore on lit les vers suivants :

Jésus dit : — Déliez cet homme, et qu'il s'en aille.
Ceux qui virent cela | *cru* | rent en Jésus-Christ,

où le mot *crurent* doit son importance à ce qu'il marque une conclusion et oppose la conduite de la foule à celle des prêtres.

Nous ferons plus. Les exemples que nous venons de citer sont nombreux, mais comparés à l'immense étendue des œuvres dont nous les avons extraits, ils ne représentent qu'une quantité infime. Qu'indiqueraient les autres, ceux que nous avons laissés de côté ? Ne serait-il pas possible de tirer des mêmes œuvres un nombre égal de vers auxquels on ne pourrait pas appliquer les réflexions que nous avons faites sur ceux-ci ?

Peut-être, car en voici des exemples. Musset dit dans *Rolla* :

> Regrettez-vous le temps.....
> Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère...

Le mot *fille* ou plutôt sa première sillabe constitue à elle seule une mesure, car *l'onde amère* n'est qu'un mot métrique ; il n'a pourtant aucune importance au point de vue du sens et le ritme lui en donne une énorme : il i a donc discordance entre le ritme et le sens. Ce vers n'a qu'une qualité : c'est qu'il est armonieux, comme nous apprendrons à le reconnaître plus loin ; mais l'armonie ne suffit pas pour qu'un vers soit bon.

Voici d'autres cas où il i a discordance entre le ritme et le sens :

> Un golfe de la mer, | *d'i* | les entrecoupé
> (Lamartine, *L'infini dans les cieux*).

> N'imitez pas ce fou, qui, décrivant les mers,
> Et peignant, au milieu de leurs flots entr'ouverts,
> L'Hébreu sauvé du joug de ses injustes maîtres,
> *Met*, | pour les voir passer, les poissons aux fenêtres
> (Boileau, *Art poétique*).

> Eh ! quel objet enfin à présenter aux yeux
> Que le diable toujours hurlant contre les cieux,
> *Qui* | de votre héros veut rabaisser la gloire
> (Id., *ibid.*).

> Une table au retour, | *propre* | et non magnifique,
> Nous présente un repas agréable et rustique
> (Id., *Épitre VI*).

Propre n'est qu'une épitète de nature comme *rustique* ; il n'est pas question dans le même morceau de tables qui seraient *sales* ; tout cet émistiche n'est d'ailleurs qu'une cheville misérable.

> La nature est en nous plus diverse et plus sage ;
> Chaque passion | *parle* | un différent langage
>
> (Id., *Art poétique*).

Parle n'a aucune valeur ; c'est *différent* qui est important et rien ne le met en relief.

D'après notre analise, ces exemples qui ne concordent pas avec nos observations précédentes sont de mauvais vers. Mais n'est-ce pas pour les besoins de notre cause que nous presentons les choses sous cet aspect, et ne pourrait-on pas, en renversant l'ordre des facteurs, rendre plausible avec un peu d'abileté une conclusion absolument contraire à la nôtre ? En réalité des exemples isolés ne sauraient aboutir qu'à des présomptions. Le seul moyen démonstratif dont nous disposions, c'est de prendre dans un grand poète un morceau d'une certaine étendue, et de montrer que tout au long il concorde avec nos explications : il en résultera forcément que l'auteur a cherché ou du moins senti la valeur de ses effets conformément à notre téorie. Nous citerons un passage de *Rolla* ; on en trouverait aisément chez les bons poètes quantité d'autres équivalents qui fourniraient une conclusion analogue. Après les explications que nous avons données dans ce chapitre tout commentaire est inutile :

> Pauvreté ! Pauvreté ! | *c'est toi* | la courtisane.
> *C'est toi* | qui dans ce lit as poussé cet enfant
> Que la Grèce eût jeté sur l'autel de Diane.
> *Regarde* ; | — elle a prié | *ce soir* | en s'endormant...
> *Prié* ! | — Qui donc, grand Dieu ! | *C'est toi* | qu'en cette vie
> *Il faut* | qu'à deux genoux elle conjure | *et prie* ;
> *C'est toi* | qui, chuchotant dans le souffle du vent,
> Au milieu des sanglots d'une insomnie | *amère*,
> Es venue un beau soir murmurer à sa mère :
> « Ta fille est belle | *et vierge*, | et tout cela | *se vend* ! »
> Pour aller au sabbat, | *c'est toi* | qui l'as lavée,

Comme on lave les morts pour les mettre au tombeau ;
C'est toi | qui, cette nuit, quand elle est arrivée,
Aux lueurs des éclairs, | *courais* | sous son manteau !
Hélas ! | qui peut savoir | *pour quel* | le destinée,
En lui donnant | *du pain,* | *peut-être* | elle était née?
. . . . . .
Pauvre fille ! à quinze ans | *ses sens* | dormaient encore;
Son nom | était Marie, et non pas Marion.

On pourrait songer à une quatrième subdivision : du moment que les mesures plus lentes peuvent servir à mettre en relief ce qu'elles contiennent, les mesures plus rapides pourraient servir à effacer ce qui n'a pas d'importance. C'est logique du moins, mais en fait c'est un raisonnement décevant. Le poète s'efforce de faire des vers bien pleins, de ne rien dire qui ne mérite d'être dit; ce qui ne vaut pas la peine d'être exprimé, il ne cherche pas à le mettre dans l'ombre, mais à l'éviter. C'est pour obtenir des mesures à relief qu'il tolère celles qui n'en ont pas ; ce n'est pas pour obtenir des mesures sans relief qu'il emploie les autres. De même dans une exposition de peinture, celui qui distribue les places des tableaux entourera volontiers les meilleurs des pires pour faire ressortir davantage les premiers ; mais il ne mettra pas les bons à côté des mauvais avec le dessein d'effacer ces derniers. Ce résultat sans doute sera atteint, mais non cherché.

II

LE VERS ROMANTIQUE, ET LES AUTRES VERS DE 12 SILLABES RITMÉS AUTREMENT QUE L'ALEXANDRIN CLASSIQUE A QUATRE MESURES.

A. — Le vers romantique.

On appelle *vers romantique* un vers de douze sillabes, employé surtout par Victor Hugo et depuis lui, qui n'a pas d'accent ritmique sur la sixième sillabe. Ce vers n'a généralement que trois accents ritmiques et par conséquent trois mesures au lieu de quatre. En sorte que pour éviter les périfrases, on peut désigner ces deux vers de douze sillabes l'un par le nom de *tétramètre* et l'autre par celui de *trimètre*.

Sur l'origine de ce vers, voyez *Revue des langues romanes*, t. XLVI, p. 5 sqq.

M. Becq de Fouquières a magistralement exposé les rapports de ce mètre avec l'alexandrin classique ordinaire. Ayant d'une part le même nombre de sillabes que le tétramètre et d'autre part une mesure de moins, il est plus rapide approximativement d'un quart que le vers classique et sa durée totale est moindre approximativement d'un quart. On a rarement composé des pièces entières en trimètres romantiques. En somme « le vers romantique, comme le dit M. Becq de Fouquières, p. 102, n'a pas remplacé le vers classique, il s'est glissé dans ses rangs ; car, ce qu'il ne faut pas oublier, dans les œuvres des poètes modernes, les trois quarts des vers pour le moins sont assujettis aux rythmes classiques ». C'est pour cela que dans le chapitre précédent, où il n'est question que des vers classiques, nous avons pu, sans le moindre inconvénient, tirer une bonne part de nos exemples des poètes du XIXe siècle ; et c'est pour cela que nous avons à nous occuper du trimètre dans l'étude des moyens d'expression.

Il est évident en effet que l'arrivée d'un trimètre, c'est-à-dire d'un vers d'un autre tipe, après une série de tétramètres,

produit un certain effet ; tandis que dans une pièce toute entière en trimètres aucun d'entre eux ne pourrait être remarqué pour le fait d'être un trimètre.

L'introduction d'un trimètre dans une série de tétramètres constitue un changement de mètre. Tout changement de mètre, produisant un contraste, frappe et éveille l'attention qui se porte aussitôt sur ce mètre nouveau, c'est-à-dire sur les idées qu'il exprime. Ce n'est là qu'un côté de la question : En quoi consiste ce changement de mètre ? en la substitution d'un mètre plus rapide à un mètre plus lent.

Voilà donc deux éléments que nous avons pu déterminer *a priori* : accroissement de vitesse et éveil de l'attention. Ils vont nous permettre de comprendre tous les effets produits par l'introduction du ritme romantique dans le ritme classique :

1° Nous avons vu plus aut, lorsque nous avons étudié la structure intérieure du vers, que l'emploi d'une mesure plus rapide était propre à exprimer la rapidité ; il est clair qu'il en est de même d'un vers plus rapide et que l'augmentation de vitesse qu'il apporte correspondra bien à la représentation d'un mouvement rapide, fisique ou moral. En voici quelques exemples. La plupart des vers romantiques que nous citerons sont empruntés à V. Hugo ; il est à peu près le seul poète qui en ait fait un emploi judicieux et déterminé par l'idée à exprimer. Chez les autres poètes modernes ils viennent le plus souvent au asard et ne peuvent guère être considérés que comme des négligences, autorisées par un grand exemple mal compris. Dans ce cas ce sont de véritables vers faux.

De moment en moment le sort est moins obscur,
Et l'on sent bien | qu'on est emporté | vers l'azur
(Hugo, *Contemplations*).

Le cheval | galopait toujours | à perdre haleine
(Id., *Le petit roi de Galice*).

Et souvent il avait dans le turf ébloui,
Senti courir | les cœurs de fem|mes après lui
(Id., *Les trois chevaux*).

Enfin, dans l'air brûlant et qu'il embrase encor,
Sous le pistil géant qui s'érige, il éclate,
Et l'étami|ne lance au loin | le pollen d'or

(HEREDIA, *Fleur séculaire*).

Ce trimètre est tout-à-fait justifié par le sens; malheureusement le vers se trouve dans un sonnet et le rend faux. Comme l'a montré M. Becq de Fouquières, chapitre XVII, dans une strofe, et à plus forte raison dans un sonnet, qui ne repose que sur le parallélisme, les vers qui se correspondent doivent être isométriques.

D'autres, d'un vol plus bas croisant leurs noirs réseaux,
Frôlaient le front baisé par les lèvres d'Omphale,
Quand, ajustant au nerf la flèche triomphale,
L'Archer super|be fit un pas | dans les roseaux

(ID., *Stymphale*).

Le changement de ritme marqué par le trimètre est parfaitement propre à peindre le mouvement du éros; mais il rend le sonnet faux comme le précédent.

Leur bouche, d'un seul cri, dit : Vive l'empereur !
Puis, à pas lents, | musique en tê|te, sans fureur,
Tranquille, souriant à la mitraille anglaise,
La garde impériale entra dans la fournaise

(HUGO, *L'expiation*).

Le mouvement de la garde est peint par le trimètre ; c'est un mouvement lent comme celui de l'exemple précédent. Si l'on nous objectait que nous avons annoncé tout à l'eure des mouvements rapides, on nous ferait une querelle de mots. Lorsqu'on a des scrupules, il faut toujours remonter aux principes. Or l'arrivée d'un trimètre après un tétramètre constitue une accélération, et est par conséquent propre à exprimer une augmentation de vitesse, c'est-à-dire le passage d'un mouvement lent à un mouvement plus rapide, ou bien, comme

ici, le passage de l'immobilité à un mouvement lent, à un mouvement quelconque. Un trimètre succédant à un tétramètre peint un changement, par contraste ; c'est pourquoi dans ce dernier exemple le mouvement n'est pas exprimé par le vers qui contient le mot « entra », mais par celui qui nous montre que la garde s'ébranle, se met en marche ; au moment où elle entre dans la fournaise, elle ne fait que continuer son mouvement, elle ne le commence pas.

Le mouvement peut être en outre, comme nous l'avons vu plus aut dans notre étude sur l'emploi des mesures rapides, purement imaginaire ou moral :

Hélas ! vers le passé tournant un œil d'envie,
Sans que rien ici-bas puisse m'en consoler,
Je regarde toujours ce moment de ma vie
Où je l'ai vue | ouvrir son aile | et s'envoler

(Id., *Contemplations, A Villequier*).

Et des vents inconnus viennent me caresser,
Et je voudrais | saisir le monde | et l'embrasser

(Leconte de Lisle, *Glaucé*).

Faut-il que tant d'objets si doux et si charmants
Me laissent vivre au gré de mon âme inquiète !
Ah ! si mon cœur | osoit encor | se renflammer !

(La Fontaine, IX, 2).

Le mouvement est là purement intellectuel ; il est dans l'esprit de l'auteur ou de ses personnages. Mais ce n'est pas seulement à un élan de désir ou d'entousiasme que convient ce moyen d'expression ; tout mouvement intellectuel peut s'en accommoder. Ainsi dans les deux exemples suivants le même procédé sert à peindre la rapidité d'un partage supposé :

As-tu des dés ? — J'en ai. — Celui qui gagne prend
Le marquisat ; | celui qui perd | à la marquise

(Hugo, *Éviradnus*).

Sois l'aube ; je te vaux, car je suis la raison.
A toi les yeux, | à moi les fronts. | O ma sœur blonde...

(Id., *Contemplations*).

Ici c'est non seulement la rapidité du partage, mais aussi son immensité qui est en jeu. L'immensité s'exprime en effet, nous l'avons vu, par des mesures lentes quand on la parcourt lentement et par des mesures rapides quand on l'embrasse d'un seul coup :

Et d'un bout | de la salle immense | à l'autre bout,
Dompté par l'œil terrible où la colère bout,
Le troupeau monstrueux en renâclant recule

(HEREDIA, *Centaures et Lapithes*).

2° « Toute augmentation de vitesse détermine une présentation plus rapide des idées et des images..... D'autre part le temps pendant lequel nous pouvons considérer chaque élément d'idée ou chaque idée composante est devenu proportionnellement plus court..... Une accélération nous fera donc sentir, par le resserrement des sons, le groupement plus étroit des idées ou des faits : en rapprochant les unités, elle nous fait éprouver la sensation de la collectivité » (B. de Fouquières, 337, 340). Le trimètre est donc particulièrement propre à contenir une énumération à trois termes qui envisage une question sous toutes ses faces, en épuise les aspects ; grâce au rapprochement sintétique dû à l'accélération, il fait de ces trois termes un tout, une unité qui résume la question :

Et quel plaisir de voir, sans masque ni lisières,
A travers le chaos de nos folles misères,
Courir en souriant tes beaux vers ingénus,
Tantôt légers, | tantôt boiteux, | toujours pieds nus !

(MUSSET, *Sur la paresse*).

« Le dernier vers est délicieux de légèreté et de vivacité », dit Arvède Barine dans son étude sur A. de Musset. Noter que les trimètres sont extrêmement rares dans les *Poésies nouvelles*.

Faisait sortir l'essaim des êtres fabuleux
Tantôt des bois, | tantôt des mers, | tantôt des nues

(HUGO, *Le sacre de la femme*).

..... et tous ces morts, saignant
Au loin, d'un continent à l'autre continent,
Pendant aux pals, | cloués aux croix, | nus sur les claies
(Id., *Sultan Mourad*).

Il est sans peur, | il est sans feinte, | il est sans tache
(Id., *La paternité*).

Il est cynique, | il est infâme, | il est horrible
(Id., *La pitié suprême*).

Rois, je sens que tout ment, demain trompe aujourd'hui,
Le jour est lou|che, l'air est fuyant, | l'onde est lâche
(Id., *Le détroit de l'Euripe*).

Et de ces trois cents coups il fit trois cents soldats,
Gardiens des monts, | gardiens des lois, | gardiens des villes
(Id., *Les trois cents*).

Avoir du combattant l'éternelle attitude,
Vivre casqué, | suer l'été, | geler l'hiver
(Id., *Le petit roi de Galice*).

Je jure de garder ce souvenir, et d'être
Doux au fai|ble, loyal au bon, | terrible au traître
(Id., *ibid.*).

Toujours la nuit ! | jamais l'azur ! | jamais l'aurore !
(Id., *Contemplations*).

Elle est la terre, | elle est la plaine, | elle est le champ
(Id., *La Terre*).

Ah ! les oarystis ! Les premières maîtresses !
L'or des cheveux, | l'azur des yeux, | la fleur des chairs
(Verlaine, *Poèmes saturniens*).

Heureux d'ê|tre, joyeux d'aimer, | ivres de voir
(Hugo, *Le sacre de la femme*).

Ne plus penser, | ne plus aimer, | ne plus haïr
(Th. Gautier, *Thébaïde*).

3° Si nous nous rappelons en outre que l'arrivée d'un trimètre après une série de tétramètres, surprend l'esprit par le contraste qui en résulte, éveille l'attention et l'oblige à s'appliquer sur ce trimètre même, nous comprendrons que le trimètre, mettant en un relief singulier l'idée qu'il exprime, est tout désigné pour contenir l'idée la plus importante d'une tirade, celle qui la résume, qui la conclut, l'idée la plus grandiose ou la plus inattendue, l'élément qui contient la quintessence de l'idée, le fait ou l'image qui produit une antitèse avec ce qui précède, en un mot l'idée destinée à frapper l'esprit du lecteur ou de l'auditeur. En voici des exemples variés:

Aimer est le grand point, qu'importe la maîtresse ?
Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse :
Faites-vous de ce monde un songe sans réveil.
S'il est vrai que Schiller n'ait aimé qu'Amélie,
Gœthe que Marguerite, et Rousseau que Julie,
Que la te | rre leur soit légère ! | — Ils ont aimé
(MUSSET, *La coupe et les lèvres*).

Ils ont bouleversé la mer, troublé ses flots,
Et dispersé si loin devant eux les écumes
Que l'eau de l'Hellespont va se briser à Cumes,
Je sais cela. | Je sais aussi | qu'on peut mourir
(HUGO, *Le détroit de l'Euripe*).

C'est la fin du discours de Thémistocle.

Une fraternité vénérable germait ;
L'astre était sans orgueil et le ver sans envie ;
On s'adorait | d'un bout à l'au | tre de la vie
(ID., *Le sacre de la femme*).

Et viennent opposer au passage d'un crime
Le Christ immense | ouvrant ses bras | au genre humain
(ID., *L'aigle du casque*).

Idée grandiose et contraste.

Il vit à quelques pas du seuil d'une chaumière,
Gisant à terre, | un porc féti | de qu'un boucher
Venait de saigner vif.....
(ID., *Sultan Mourad*).

C'est le nœud du sujet ; c'est en même temps l'antitèse la plus frappante que l'on puisse opposer à Mourad, le sultan trionfant.

Ayant levé la tête au fond des cieux funèbres
Il vit un œil, | tout grand ouvert | dans les ténèbres,
Et qui le regardait dans l'ombre fixement

(Id., *La conscience*).

C'est le sujet même de la pièce.

Que l'homme ait le repos et le bœuf le sommeil !
Vivez ! croissez ! | semez le grain | à l'aventure !
Qu'on sente frissonner dans toute la nature,
Sous la feuille des nids, au seuil blanc des maisons,
Dans l'obscur tremblement des profonds horizons,
Un vaste emportement *d'aimer*, dans l'herbe verte,
Dans l'antre, dans l'étang, dans la clairière ouverte,
D'aimer sans fin, | d'aimer toujours, | d'aimer encor,
Sous la sérénité des sombres astres d'or

(Id., *Contemplations*).

L'idée essentielle est *croissez et multipliez*, *aimez* ; c'est celle qui est exprimée dans les deux trimètres ; le second rentre d'ailleurs dans notre deuxième catégorie.

Hors un peu d'herbe | autour des puits, | tout est aride ;
Tout | du grand midi sombre | à l'implaca | ble ride

(Id., *Le petit roi de Galice*).

Le trimètre contient en somme une description complète du lieu, description que reprend le vers suivant avec son *Tout*, qui par un moyen contraire produit un effet analogue.

Elle était là debout près du gibet, la mère !
Et je me dis : | Voilà la douleur ! | et je vins

(Id , *Contemplations*).

Le poète a cherché des malheureux partout, parmi les suppliciés, les martirisés ; il n'a rencontré que des eu-

reux ; arrivant à la mère de douleurs il est sûr d'avoir trouvé, d'où la rapidité du mouvement ; c'est en même temps pour lui une sorte de conclusion. Mais un peu plus loin dans le même morceau, reconnaissant que ce n'est pas encore là le maleureux qu'il cherche, il s'écrie :

Quoi ? ce deuil-là, Seigneur, n'est pas même certain !
Et la mère, qui râle au bas de la croix sombre,
Est consolée, | ayant les soleils | dans son ombre !

L'idée contenue dans le dernier vers doit être mise en relief puisqu'elle est surprenante aux ieux du poète ; ce résultat est obtenu par le changement de mètre et par l'adoption d'un ritme plus rapide qui jette plus vivement en avant la raison qui suffit à consoler cette mère. Toujours dans la même pièce, nous lisons encore :

Les croyants, dévorés dans les cirques sonores,
Râlaient un chant, | aux pieds des bê | tes étouffés.

C'est ici l'idée la plus frappante que l'auteur ait trouvée, celle qui exprime le mieux ce qu'il veut faire entendre.

Dans la pièce de Hugo intitulé « Suprématie », le trimètre apparaît plusieurs fois dans des situations analogues : le puissant dieu Vâyou ayant dit à la « clarté » que rien ne pouvait lui résister, qu'il pouvait tout emporter,

L'apparition prit un brin de paille et dit :
— Emporte ceci, — Puis, avant qu'il répondît,
Elle posa | devant le dieu | le brin de paille.

Le premier de ces trois vers n'est pas un trimètre, mais il demande une observation. Le mot « prit » i remplit une mesure et a par conséquent une importance considérable ; est-ce pour mettre en relief ce qu'il i a d'extrordinaire à voir une « clarté » *prendre* quelque chose ? ce serait un effet du plus mauvais goût. La valeur exceptionnelle donnée à ce mot par le ritme et la faiblesse de la coupe qui le suit, est destinée simplement à attirer l'attention sur l'objet que l'apparition va opposer aux efforts monstrueux du dieu : « un

brin de paille». Mais le troisième vers est un trimètre parce qu'il énonce le fait qui noue le sujet. Après la description des efforts de Vâyou, cet autre trimètre :

Le brin de paille | aux pieds du dieu | ne bougea pas

est une conclusion. Après Vâyou, vient Agni qui, lui, est capable de tout brûler :

— Brûle ceci,
Dit la clarté, | montrant au dieu | le brin de paille.

C'est une proposition analogue à la première ; le procédé est le même. Agni se met à l'œuvre, et ce qu'il fait n'est pas moins effrayant que ce qu'a fait son compagnon. Quand il eut fini

Il vit le brin de paille à ses pieds, qui semblait
N'avoir pas même | été touché | par la fumée.

Ces quatre trimètres ne sont pas seulement des propositions ou des conclusions : ils contiennent en outre l'idée qui s'oppose de la façon la plus frappante aux prétentions orgueilleuses des dieux.

On pourrait être tenté de lire quelques-uns des vers cités dans ce chapitre autrement que nous ne l'avons indiqué, c'est-à-dire en tétramètres. Nous reconnaissons que l'ésitation est parfois permise. Aussi ne croyons-nous pas devoir passer à une autre question avant d'avoir essayé d'indiquer dans la mesure du possible à quoi on peut reconnaître un trimètre. Nous avons défini le vers romantique un vers de douze sillabes qui n'a pas d'accent ritmique sur la sixième. Pour qu'un vers puisse être un trimètre, il faut que le mot auquel appartient la sixième sillabe et celui auquel appartient la septième soient très étroitement unis par le sens. Mais précisément dans ce cas il n'i a aucun indice matériel qui montre qu'un vers a ou n'a pas d'accent ritmique à la sixième place. Les poètes se sont bien gardés de noter le ritme dans leurs vers et ils ont eu raison. Nous savons pourtant que les vers de Hugo ont tous un accent tonique sur la sixième sillabe, même dans le cas où il n'i en aurait pas en prose. Ainsi en

prose dans cette frase : « elle n'est pas reine », il n'i a pas d'accent tonique sur le mot « pas », pas plus qu'il n'i en a sur les sillabes *-vec*, *-près*, *-vant* dans « avec lui, après eux, devant toi ». Mais il i en a un sur le mot « pas » dans ce vers :

Une reine n'est *pas* reine sans la beauté
(*Eviradnus*).

Il i en a un sur le mot « ont » dans cet autre :

Mais ils sont bons. — Ils *ont* vu comme je t'aimais
(*Le Roi s'amuse*).

La preuve c'est que V. Hugo s'est toujours violemment élevé contre ceux de ses prétendus imitateurs qui faisaient des vers sans accent tonique à cette place. Un autre indice qu'il admettait un accent tonique sur un verbe auxiliaire suivi immédiatement du participe passé ou sur une préposition suivie de son régime, c'est qu'il tolérait un auxiliaire ou une préposition dans ces conditions à la fin du vers :

Et je les ai suivis, et ce sont eux qui m'*ont*
Conduit et laissé seul sur le haut de ce mont
(*Les quatre vents de l'esprit*).

Au-dessus du colosse immobile, à l'oreille
De la statue ouvrant ses yeux fixes de*vant*
L'espace sépulcral plein de nuit et de vent
(*Ibid.*).

On ne soutiendra pas que la dernière sillabe tonique d'un vers est atone. Il résulte de là au moins ce fait que V. Hugo mettait un accent tonique sur ces sillabes ; mais, en agissant ainsi, il a pu se tromper et obéir à une conception fausse de la langue. A-t-il eu raison ou tort ? Il faut d'abord mettre à part les cas où la sillabe en question est suivie d'un mot de deux sillabes, comme dans « *devant* les dieux, *après* les autres, *avec* la loi, ils *t'ont* fait peur » ; dans ces conditions il i a un accent tonique même en prose ; c'est l'accent secondaire dû à l'accentuation binaire. Il est normal qu'il i en ait aussi

un en poésie. Il i a un accent secondaire sur la sixième sillabe des vers suivants :

Puis, à pas lents, mu*si*que en tête, sans fureur...

Le marquisat; ce*lui* qui perd a la marquise...

Il est cynique, il *est* infâme, il est horrible...

Gardiens des monts, gar*diens* des lois, gardiens des villes...

Mais il i en a aussi un dans les vers suivants :

Et la lumière *était* faite de vérité...

Mais Diderot *était* digne du pilori...

C'était pour rire. — Ils *t'ont* fait bien peur, je parie...

En prose l'accent secondaire serait dans ce dernier vers sur le mot « fait » ; dans aucun des trois il n'i en aurait sur la sixième sillabe. Comment les vers peuvent-ils avoir des accents toniques là où la prose n'en a pas ? Parce que ce sont des vers, c'est-à-dire parce qu'ils ont un ritme qui n'est pas celui de la prose. C'est le ritme, et le ritme seulement, qui peut appeler un accent tonique sur une sillabe où la prose n'en admet pas. Il en résulte que ces sillabes ont non seulement un accent tonique, mais aussi un accent ritmique, et par conséquent que les vers qui les contiennent ne sont pas des trimètres. Ils ont une coupe après la sixième sillabe.

Que faut-il entendre par là ? Comment peut-on dire qu'il i a une coupe entre les deux mots « était faite, était digne, ont fait » ? N'est-ce pas en contradiction avec toutes les idées reçues ? C'est que les idées ont été faussées par Boileau et d'autres lorsqu'ils ont formulé ce précepte :

Que toujours dans vos vers, le sens coupant les mots
Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

Où est la suspension et le repos de l'émistiche dans ce vers de Boileau :

Derrière elle faisait lire : Argumentabor.

Cependant il i a une coupe après « faisait ». C'est que la coupe de l'émistiche, qui était très forte anciennement, comme nous l'avons dit, est allée continuellement s'affaiblissant, et dans les vers dont nous nous occupons en ce moment elle est aussi faible que possible. Guyau a déjà fait très judicieusement la remarque suivante (*Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, p. 188) : « On a dit que la césure marquait un repos, une suspension de la voix ; ce n'est pas très exact, car, si la voix insiste à cet endroit, elle peut fort bien ne pas se suspendre, et le doit même dans la plupart des cas ». Dans ce vers de Hugo :

Des dieux d'airain, posant leurs mains sur leurs genoux,

il n'i a pas plus de suspension et de repos entre « posant » et « leurs mains » qu'entre les deux mots de cet émistiche de Racine : « adorer l'Éternel » ; mais il i en a juste autant. Il i a dans les deux cas le passage d'une mesure à une autre mesure, d'une sillabe qui porte à la fois un accent tonique et un accent ritmique à une sillabe qui n'en porte aucun, mais pourrait également les porter tous deux comme dans ce vers de Musset :

Et le pâle dé*sert* | *rou*le sur son enfant

ou dans cet autre du même poète :

Le siècle qui l'a vu s'en est appe*lé* | *grand*.

En sorte que, si nous voulons conserver ce terme « la coupe » nous devrons le définir : le passage d'une mesure à une autre mesure. Il n'est plus question dès lors uniquement de la coupe de l'émistiche ; il peut i avoir une coupe à n'importe quelle place du vers, et il i a autant de coupes dans un vers que d'accents ritmiques, le dernier accent ritmique d'un vers étant suivi d'une coupe qui sépare ce vers du suivant ou plutôt sa dernière mesure de la première du suivant. Une coupe peut-être marquée par une légère suspension, un léger repos quand le sens l'exige, mais ce n'est nullement nécessaire ; la preuve c'est que, lorsque le mot qui porte l'accent ritmique se

termine par une sillabe féminine, la coupe est avant cette sillabe. Dans le vers suivant de Racine, pour prendre un exemple frappant, il i a une coupe après *Mada-* :

Je connois l'assassin. — Et qui, Mada|me ? — Vous.

Nous venons donc d'établir que les vers de Hugo qui ont un accent ritmique sur la septième sillabe et n'auraient pas en prose d'accent tonique sur la sixième ne sont pas des trimètres. Quelle est leur valeur spéciale et le genre d'effet qu'ils produisent ? La voix donnant un accent à un mot qui en prose n'en aurait pas, à un mot souvent dépourvu de toute importance, attire l'attention d'une manière extraordinaire sur le mot qui suit la coupe ou, si ce mot lui-même a peu de valeur, sur tout le second émistiche.

Une reine n'est *pas* | REINE sans la beauté

est un exemple du premier cas. Cet autre, emprunté à *Ruy-Blas*, est encore peut-être plus frappant ; on apporte une lettre à la reine et, au moment où elle s'appprête à la lire, la duègne se lève et lui dit :

...L'usage, il faut que je le dise,
Veut que ce soit d'a*bord* | MOI | qui l'ouvre et la lise.

Le relief de ces mesures monosillabiques est dû beaucoup moins ici au ralentissement qu'elles supposent qu'à ce qu'elles sont en quelque sorte des rejets du premier émistiche comme le mot « brille » dans ce vers :

...comme un cèdre au milieu des palmiers
Règne, | et comme Pathmos | *brille* | entre les Sporades
(*Le travail des captifs*),

ou le mot « noir » dans ce passage de M. de Heredia :

Le char plonge. La mer, de son soupir puissant,
Emplit le ciel sonore où la pourpre se traîne,
Et, plus clair | en l'azur | *noir* | de la nuit sereine,
Silencieusement s'argente le Croissant
(*Nymphée*).

L'effet est même plus considérable quand le dernier mot du premier émistiche est à peu près dénué de valeur propre, à cause de l'accent artificiel qu'on lui donne.

Dans le second cas l'attention se porte sur tout l'émistiche :

Mais Diderot était | *digne du pilori*

fait antitèse avec ce vers :

Pigault-Lebrun allait à votre goût austère

et le relief du second émistiche accentue l'antitèse.

Les vers relativement rares qui, bien qu'ils aient l'accent ritmique sur la septième sillabe, auraient en prose un accent tonique sur la sixième ne rentrent pas dans cette catégorie et peuvent être des trimètres :

La foi na|ge, le droit flo|tte, le vrai tournoie
(*Religions et Religion*).

Mais dans quels cas en sont-ils, et dans le tipe beaucoup plus fréquent où la sixième sillabe est étroitement unie par le sens à la septième sans que l'accent ritmique soit sur cette dernière, à quoi reconnaît-on un trimètre ? Puisque ce n'est pas à la forme du vers c'est évidemment au fond, à l'idée exprimée. D'abord tous ceux dans lesquels il i a une énumération à trois termes parrallèles sont des trimètres :

Tantôt des bois, | tantôt des mers, | tantôt des nues

Doux au fai|ble, loyal au bon, | terrible au traître

Le jour est lou|che, l'air est fuyant, | l'onde est lâche.

Cette catégorie de vers est largement représentée chez V. Hugo, mais les deux autres le sont fort peu, infiniment moins que ne l'a dit M. Becq de Fouquières et que certains ne l'ont cru après lui. Ils ont trop souvent confondu avec des trimètres les tétramètres à césure faible. La distinction est d'ailleurs parfois délicate, et c'est alors le goût seul qui peut trancher la question. Il faut, pour chaque cas, examiner de très près le

texte et le contexte, voir quel est le genre d'effet qui convient le mieux à l'idée exprimée, et si le poète a voulu mettre en relief un mot, une expression ou le vers tout entier. Si on lit en trimètre le second de ces deux vers :

Ils mettent l'affreux bât de la bête de somme
A des esprits, | comme eux pensant, | comme eux vivant
(*Les quatres vents de l'esprit*),

on le met en relief par le fait, puisqu'il vient après un tétramètre. Mais c'est une lecture brutale qui supprime toutes les nuances. Si l'on veut donner à chaque mot sa valeur réelle, on le lira en cinq mesures :

A des esprits, | comme eux | pensant, | comme eux | vivant;

alors « pensant » et « vivant » auront toute la signification dont ils sont susceptibles, et non seulement ces deux mots, mais aussi l'expression « comme eux » ; et cet effet sera dû bien moins au ralentissement du débit obtenu par cette nouvelle division qu'à l'attente suscitée par l'accent ritmique du mot « eux » et au changement d'intonation sur les mots « pensant » et « vivant » qu'exige la faiblesse du repos placé devant eux. Voici quelques vers empruntés aux *Quatre vents de l'esprit* (*Horreur sacrée*) qui feront sentir exactement en quoi consiste la suspension de la voix à cette place :

Les psaumes, la chanson | monstrueuse du mage
Ezéchiel....

Elle est exactement la même entre « chanson » et « monstrueuse » qu'entre « mage » et « Ezéchiel ».

C'est dans une lueur | mystérieuse, faite
D'aube et de soir.....

C'est qu'Horace ou Virgile ont vu soudain le spectre
Noir se dresser.

Elle est exactement la même entre « lueur » et « mystérieuse » qu'entre « spectre » et « noir ».

Nous examinerons encore quelques exemples de faux trimètres :

Mais en tout cas qu'il fût tout ce qu'il pouvait être,
C'était | un garnement | de dieu | fort mal famé
(*Le satyre*).

C'est une conclusion, et nous savons qu'un trimètre conviendrait parfaitement ; mais l'expression « un garnement de dieu » en une seule mesure serait vulgaire et passerait inaperçue. Le tétramètre, un tétramètre de ce tipe, la détaille et lui donne toute sa valeur en faisant de ces deux mots « de dieu » un rejet du premier émistiche. L'effet produit par la troisième mesure de ces faux trimètres est exactement le même que celui qu'on obtient en faisant enjamber un mot d'un vers sur l'autre :

A Toulon, le fourgon | *les qui*tte, le ponton
Les prend ; | sans vêtements, sans pain, sous le bâton...
(*Les Châtiments*).

Puis tremble, puis expire, et la voix qui chantait
S'éteint | comme un oiseau | *se po*se ; tout se tait
(*Eviradnus*).

Ces exemples n'ont pas besoin de commentaire. En voici un qui fera encore mieux saisir une chose qu'il est bien difficile de faire comprendre par des explications, la qualité particulière de l'intonation qui convient à la troisième mesure de ces faux trimètres ; elle est exactement la même que celle qui convient aux rejets :

Il fit scier son oncle Achmet entre deux planches
De cèdre, | afin de faire | *honneur* | à ce vieillard
(*Sultan Mourad*).

Les deux mesures « de cèdre » et « honneur » ont exactement la même valeur et la même intonation. Sans le rejet, le second vers serait inintelligible.

Voici d'autres exemples pour lesquels un commentaire sera souvent superflu maintenant :

Mourad fut saint ; | il fit | *étrangler* | ses huit frères
(*Ibid.*).

Et j'ai beau combiner les lignes de sa main,
Je n'y vois | de danger | *réel* | — que pour demain
(*Cromwell*),

paroles de Manassé qui examine la main de Cromwell la veille du jour du couronnement.

Et vous n'avez | rien vu | *de plus* | dans cette ville ?
DAVENANT. — Non, milord.
CROMWELL, *souriant*. — Pas rendu de visite civile,
Par exemple, | à certain | *Stuart* ? |
DAVENANT, *atterré, à part*. — Coup imprévu !
(*Ibid.*).

Quel est son nom ? — Richard | *Cromwell*. | — Mon fils !
[—Lui-même]
(*Ibid.*).

Vers à cinq mesures. C'est Carr qui dénonce à Cromwell les noms des membres du complot. Il arrive au dernier qu'il veut désigner, le fils du protecteur. Il i a beaucoup de Richards, mais un seul Richard Cromwell. L'indépendant Carr a eu l'abileté de réserver ce nom pour la fin, et il double son effet en en séparant les deux éléments, en faisant attendre le plus possible celui qui est décisif.

Je ne vois rien en vous qui soit à dédaigner,
Et vous estime enfin | *trop* | — pour vous épargner
(*Ibid.*).

C'est Cromwell qui parle aux conjurés qu'il vient de faire saisir par ses soldats ; le mot « trop » est en rejet à l'émistiche et l'effet qu'il produit est tout à fait identique à celui que V. Hugo a obtenu ailleurs par un contre-rejet à l'émistiche :

Je les donnerais ! | —*sauf*, | plus tard, à les reprendre !
cf. *supra* p. 116[1].

[1] L'effet d'un contre-rejet est d'ailleurs, d'une manière générale, à

Mais faites donc valoir le vice radical
De l'affaire. — Ils n'ont pas | *le droit.* | — Plaidez la cause
(*Ibid.*).

Paroles de Jenkins à Richard Cromwell qui veut empêcher le meurtre de son père. Tout le caractère de Jenkins, « le magistrat intègre », est dans ce mot « le droit ».

Qu'après avoir dompté l'Athos, quelque Alexandre
Aille donc | relever | *sa robe* | à la Jungfrau !
(*Le régiment du baron Madruce*).

En trimètre c'est presque une inconvenance ; en tétramètre c'est une idée inattendue et une image grandiose qui s'accorde bien avec le reste de la pièce.

Nous avons | l'infini, | subli|me transparence ;
Nous avons | la traînée | effrayan|te de feu
Qui vient vers l'homme | avec | un messa|ge de Dieu,

(on serait porté à voir dans ce dernier vers un vrai trimètre, destiné à peindre la rapidité, mais ce serait banal : la première mesure suffit pour rendre cet effet. Ce qui est important, c'est de mettre en relief l'idée « un message de Dieu » ; pour cela le poète donne un accent ritmique au mot « avec » et l'intonation qui en résulte marque l'effet cherché)

Et qui fait | frissonner | l'om|bre, blêmir | la roche,
Fuir | l'orfraie | et hurler | les loups, | à son approche
(*Les quatre vents de l'esprit, Une rougeur au Zénith*).

Ces deux vers en trimètres, c'est de nouveau banal et sans valeur ; la division en cinq mesures met en lumière les sujets inattendus « ombre, roche, orfraie, loups ».

peu près le même que celui d'un rejet. Comparez à cet exemple d'*Hernani* :

Parce qu'on est jaloux | *des autres*, et honteux
De soi !...

celui-ci de *Toute la lyre* :

.....Je médite
Sur la terre *bénie* | au fond des cieux, | *maudite*
Au fond des temples noirs par le fakir sanglant.

B. — Les trimètres de Racine

Si l'on met à part quelques vers des *Plaideurs* dans lesquels Racine a voulu donner à son stile une allure plus vive, se rapprochant davantage de celle de la prose, tels que ceux-ci :

C'est dommage : | il avoit le cœur | trop au métier

Et je faisois | claquer mon fouet | tout comme un autre

Et j'ai toujours | été nourri | par feu mon père
Dans la crainte de Dieu, Monsieur, et des sergents,

on peut dire des trimètres de Racine ce que Th. de Banville disait des licences poétiques : « Il n'y en a pas ». Cependant M. Becq de Fouquières en a cité de nombreux exemples et l'on pourrait aisément augmenter la liste qu'il en donne.

Il en est même plusieurs où l'on pourrait trouver un moyen d'expression analogue à l'un de ceux que nous avons signalés dans les trimètres de Hugo, c'est-à-dire qu'ils contiennent une des idées les plus importantes de la scène où ils se trouvent. En voici quelques-uns :

Et Mardochée | est-il aussi | de ce festin ?
(*Esther*).

Roi sans gloi|re j'irois vieillir | dans ma famille
(*Iphigénie*).

Madame ? Savez-vous quel serpent inhumain
Iphigénie | avoit retiré | dans son sein ?
(*Ibid.*).

Et je n'ai pu | trouver de pla|ce pour frapper
(*Andromaque*).

Que feriez-vous de plus, si des rois vos aïeux
Ce jeune enfant | étoit un res|te précieux ?
(*Athalie*).

Mais qu'un traî|tre qui n'est hardi | qu'à m'offenser
(*Phèdre*).

Jamais fem|me ne fut plus di|gne de pitié
(*Ibid.*).

Le bandeau | qu'elle avoit reçu | de votre main
(*Mithridate*).

Si votre cœur | étoit moins plein | de son amour
(*Bajazet*).

Ces faits demandent une explication. Les exemples que nous venons de citer semblent détruire de la façon la plus nette l'affirmation que nous avons énoncée tout à l'eure, qu'il n'i a pas de trimètres dans les tragédies de Racine. En réalité il n'i a pas de trimètres dans les tragédies de Racine parce qu'il est certain qu'il n'i en a pas mis et qu'il coupait tous ces prétendus trimètres après la sixième sillabe ; c'étaient donc des tétramètres. M. Becq de Fouquières ne s'i est d'ailleurs pas trompé, et, comme il le dit p. 115, les personnes qui lisent ces vers en les coupant après la sixième sillabe « ont raison » et ceux qui ont tort sont certains « acteurs modernes » qui suppriment dans ces vers l'accent ritmique de la sixième sillabe « par suite d'habitudes contractées sous l'influence du drame romantique ». Il n'i a pas dans ces vers suppression du second accent ritmique, il n'i a qu'un « affaiblissement » de l'accent tonique, « dû à la cohésion grammaticale du deuxième et du troisième élément rythmique ».

Qu'est-ce qu'il i a donc de particulier dans ces vers, qui nous a permis de rendre plausible cette erreur qu'ils contenaient une idée essentielle, mise précisément en relief par le ritme ternaire ? c'est qu'ils contiennent le plus souvent un mot fort important ; ce n'est pas le vers tout entier qui est important; c'est un mot de ce vers. Ce mot n'a généralement que deux sillabes et constitue la première mesure du deuxième émistiche : il est mis en relief par ces faits que, venant après la césure, 1° il est dans une mesure lente (ayant moins de trois sillabes), 2° il suit un mot insignifiant qui porte un accent tonique plus faible que le sien, et par conséquent il marque une gradation. Quand Aman dit:

Et Mardochée | est-il | *aussi* | de ce festin?

c'est le mot « aussi » sur lequel il appuie et qui exprime toute son inquiétude. Comparez ce vers de Lamartine (*Jocelyn*) :

J'allai dans le parterre, au pied de la fenêtre
De la chambre où ma mère | *aussi* | veillait peut-être.

Quand Agamemnon dit à Arcas :

De quel front immolant tout l'Etat à ma fille,
Roi sans gloi|re, j'irois | *vieillir* | dans ma famille!

c'est sur le mot « vieillir » qu'il insiste et qu'il fait porter tout le poids de son mépris. Lorsque Abner dit à Josabet .

Que feriez-vous de plus,si des rois vos aïeux
Ce jeune enfant | étoit | *un res*|te précieux?

c'est ce mot *un reste* qui est important et qu'il faut mettre en relief puisque c'est lui qui exprime la vérité qu'Abner ne soupçonne même pas [1].

Ce n'est donc pas la scansion en trimètre qui met en relief ce qu'il i a d'important dans ces vers. Il peut arriver même qu'elle fausse complètement le sens d'un vers de Racine. Dans cet exemple:

Mais... — Quoi donc? | Qu'avez-vous résolu? | — D'obéir

[1] Cette discussion n'a pour but que de montrer par où péche l'ipotèse que nous avons soulevée plus aut. Il n'en faudrait pas conclure que dans tous les vers de Racine qui se prétent à la scansion romantique le mot qui suit la césure a toujours une importance capitale. Voici deux exemples entre plusieurs qui montrent le contraire :

Mon désespoir | tourna | mes pas | vers l'Italie

Ce Solyman | jeta | les yeux | sur Roxelane.

Le premier de ces deux vers est d'ailleurs peu armonieux, et dans tous deux il i a une discordance choquante entre le ritme et le sens : ce sont de mauvais vers.

la scansion en trimètre met en évidence la vivacité de l'interrogation. Ce n'est pas l'idée de Racine, c'est le mot *résolu* qui est important et la scansion classique le met bien en relief :

Mais.. — Quoi donc? | Qu'avez-vous | *résolu*? | — D'obéir.

C'est la *résolution*, cette résolution inattendue *d'obéir*, que redoute Atalide.

Si nous avons employé cette expression « les trimètres de Racine », c'est qu'elle est consacrée par l'usage, et si elle l'est c'est que Racine étant considéré comme le représentant le plus pur de l'alexandrin classique, c'était surtout chez lui qu'il pouvait être curieux et frappant de trouver des vers à coupe romantique. En réalité ce qui s'applique à lui s'applique d'une manière générale aux autres grands poètes de son temps. Il i a chez La Fontaine de faux trimètres comme ceux des tragédies de Racine, mais il i en a aussi de vrais comme dans les *Plaideurs*, ce qui s'explique tout naturellement par le ton familier de beaucoup de ses fables. Il i a de vrais trimètres dans les comédies de Molière comme dans celles de Racine, mais dans les pièces de aute comédie, où le ton est plus élevé et plus soutenu, on ne trouve guère que de faux trimètres, c'est-à-dire des vers construits de manière à mettre particulièrement en relief les mots contenus dans la mesure qui suit la coupe de l'émistiche :

...Lui dire qu'un cœur n'aime point par autrui,
Que vous vous mariez | *pour vous*, | non pas pour lui
(*Tartuffe*).

Et près de vous ce sont | *des sots* | que tous les hommes
(*Ibid.*).

Hé bien! vous le voyez, ma mère, si j'ai droit;
Et vous pouvez juger | *du res*|te par l'exploit
(*Ibid.*),

paroles d'Orgon à Madame Pernelle.

On pourroit bien punir ces paroles infâmes
Ma mie; et l'on décrète | *aussi* | contre les femmes
(*Ibid.*),

paroles de Monsieur Loyal à Dorine.

Ce n'est rien seulement qu'une sommation,
Un ordre de vider | *d'ici*, | vous et les vôtres
(*Ibid.*),

ce sont encore paroles de Monsieur Loyal.

Toi, mon maître? — Oui, coquin, m'oses-tu méconnoître?
— Je n'en reconnois point | *d'au*|tre qu'Amphitryon
(*Amphitryon*).

Et tous font éclater un si puissant courroux,
Qu'ils semblent tous venger | *un pè*|re comme vous
(CORNEILLE, *Cinna*).

C'est la fin et la conclusion de la tirade.

Je veux, sans que la mort ose me secourir,
Toujours aimer, | toujours souffrir, | toujours mourir
(ID., *Suréna*).

C'est bien un trimètre cette fois ; mais il est dans Suréna, la dernière pièce de Corneille ; le vers de Corneille a toujours évolué.

Que l'on compare en outre cet enjambement de Racine dans *Les Plaideurs* :

Mais j'aperçois venir madame la comtesse
De Pimbesche....

à ce faux trimètre de Molière :

.... Dites lui seulement que je vien
De la part de Monsieur | *Tartuffe*, pour son bien ;

l'effet est exactement le même.

Enfin il i a lieu de mettre à part parmi les prétendus trimètres de Racine ceux dans lesquels la mesure qui suit l'émistiche est constituée par une sillabe unique. Ils ne sont pas plus des trimètres que leurs représentants modernes et produisent le même effet: la troisième mesure est un rejet du premier émistiche :

Qu'on me laisse et qu'Asalph | *seul* | demeure avec moi
(*Esther*).

Mardochée ? — Il restoit | *seul* | de notre famille
(*Ibid.*).

Seigneur, je ne rends point | *com*|pte de mes desseins
(*Iphigénie*).

Seigneur, si j'ai trouvé | *grâ*|ce devant vos yeux
(*Esther*).

Il ne reste donc rien de la téorie attribuant des trimètres à Racine.

M. Souriau a essayé de la reprendre dans son livre sur l'*Evolution du vers français au XVIIe siècle*, mais il n'a apporté aucun argument solide en sa faveur. La manière dont il coupe les vers de Racine supprime toutes leurs nuances. Même le vers du rôle de Monime qu'il cite avec les commentaires si caractéristiques de Brossette et de Du Bos, vient à l'encontre de sa tèse. Racine, rapporte Du Bos, avait appris à la Champmeslé « à baisser la voix en prononçant les vers suivants, et cela encore plus que le sens ne semble le demander :

Si le sort ne m'eût donnée à vous,
Mon bonheur dépendoit de l'avoir pour époux.
Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage,
Nous nous aimions,

afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave au dessus de celui sur lequel elle avoit dit ces paroles :

Nous nous aimions,

pour prononcer à l'octave :

Seigneur, vous changez de visage.

Ce port de voix extraordinaire dans la déclamation étoit excellent pour marquer le désordre d'esprit où Monime doit être dans l'instant qu'elle aperçoit que sa facilité à croire

Mithridate, qui ne cherchoit qu'à tirer son secret, vient de jeter elle et son amant dans un péril extrême ». M. Souriau ajoute (p. 440) : « On remarquera que dans ce passage l'émistiche disparaît à cause de cet artifice de diction ». En aucune manière ; il n'i a pas d'arrêt après « nous nous aimions », il i a seulement un brusque changement de ton. Ce mot « Seigneur » vient comme un cri couper et interrompre son récit jusque là paisible, et s'il i a un léger repos, une légère suspension de la voix dans ce vers, c'est après ce mot « Seigneur », c'est-à-dire à la coupe de l'émistiche. En prononçant les mots « nous nous aimions » elle remarque dans la fisionomie de Mithridate un mouvement subit qui lui arrache instantanément et comme malgré elle ce cri « Seigneur », et c'est en poussant ce cri, qu'elle comprend la ruse dont elle a été dupe et embrasse les conséquences de sa crédulité ; d'où l'arrêt, extrêmement court d'ailleurs, qui sépare obligatoirement ce mot « Seigneur » des suivants.

C. — Trimètres non justifiés

Il i a chez Victor Hugo fort peu de trimètres dont l'emploi ne soit pas justifié par le sens. On en trouverait à peine quelques-uns, comme celui-ci :

> Le cloître du couvent, brisé, mais doux encor,
> Les marronniers, | la verte allée | aux boutons d'or,
> La statue où sans bruit se meut l'ombre des branches
> (*Les rayons et les ombres*).

Ce n'est pas à dire que tous ses vers soient coupés et ritmés d'une manière irréprochable. Il i en a qui sont négligés, et parfois volontairement, ce qui n'est pas une excuse. On les rencontre surtout dans les œuvres qu'il a écrites à l'époque où il se piquait de

> ... disloquer ce grand niais d'alexandrin

et de faire

> ... basculer la balance émistiche.

Tels ceux-ci :

Je t'approuve. — Il faut, pour ne rien faire à demi...
Seul spectre qui ne soit pas sorti des tombeaux...
Oui ! — Mon père ne m'eût point pardonné, je croi...
(*Cromwell*).

Ces vers s'expliquent par ceux dans lesquels le second émistiche commence par des locutions difficilement divisibles comme *pas un* qui équivaut à *aucun*, *pas moins* qui équivaut à *autant*, ou comme *pas même* dans les suivants qui ne sont pas répréensibles :

Mon cher, il ne connaît pas même votre nom...
Lui, roi ! je n'en ferais pas même un courtisan...
(*Ibid.*).

Mais l'explication d'une faute et de ses origines n'en est pas la justification. Ces trois vers sont très mauvais car en prose ils n'auraient pas même un accent secondaire sur la sixième sillabe ; nous avons vu que dans un tipe particulier le ritme seul peut appeler un accent sur cette sillabe, mais ce n'est pas ici le cas. Ce ne sont pourtant pas des trimètres, et d'autre part il est tout à fait choquant et artificiel de les accentuer sur la sixième sillabe. Les suivants qui ont un accent secondaire sur cette sillabe ne sont pas beaucoup meilleurs, car les septième et huitième sillabes ne forment pas une expression indivisible. Il n'i a entre les uns et les autres que la différence du mauvais au pire :

Pourquoi ne serait-il pas roi, tout comme un autre?
(*Ibid.*).

A propos ! n'avez-vous pas vu ce Davenant?
(*Ibid.*).

Belphégor ne ferait pas vivre un saltimbanque
(*Religions et Religion*).

Hélas ! il ne faudrait pas être la routine
(*L'âne*).

Un corps qui ne répand point d'ombre sur ses pas
(LAMARTINE, *Jocelyn*).

On ne peut pas dire de ces vers plus de mal qu'ils n'en méritent; mais, répétons-le, ce ne sont pas des trimètres. Le trimètre est un instrument qu'Hugo avait, non pas créé, mais du moins perfectionné, et qu'il maniait mieux que personne. Ceux que l'on trouve chez les autres poètes modernes sont rarement justifiables par le sens et trop souvent constituent de simples vers faux. En voici quelques exemples :

Respecte, ô Voyageur, si tu crains ma colère,
Cet humble toit | de joncs tressés | et de glaïeul.
Là, parmi ses enfants, vit un robuste aïeul,
C'est le maître du clos et de la source claire

(Heredia, *Hortorum deus*).

Cet andalou | de race arabe, | et mal dompté,
Qui mâche en se cabrant son mors ensanglanté

(Id., *Les conquérants de l'or*).

Et le beau carnassier qui ne va que par couples
Et qui | par dessus tous les félins | est cité

(Id., *ibid.*).

J'ai forcé ce ragot ; je t'en offre la hure ! —
Ruyz dit, et tend le chef livide et hérissé
Qu'il tient empoigné par l'horrible chevelure

(Id., *La revanche de Diego Laynez*),

ce dernier n'est pas un vers.

En l'an mil et cinq cent vingt-quatre, avec cent hommes

(Id., *Les conquérants de l'or*).

Le premier vers de *Cromwell* n'est pas meilleur :

Demain, vingt-cinq juin mil six cent cinquante-sept.

Ces derniers exemples appellent une explication ; ce ne sont pas des vers, disons-nous. Est ce parce qu'ils ne sont pas construits exactement comme les trimètres de Hugo, parce qu'ils n'ont pas toujours un accent tonique, même fai-

ble sur la sixième sillabe ? Nullement ; comme l'ont parfaitement montré MM. Le Goffic et Thieulin dans leur *Nouveau traité de versification française*, p. 95 à 102, la réforme de V. Hugo est une première étape dans l'évolution de l'alexandrin classique ; la suppression de toute espèce d'accent sur la sixième sillabe et de toute espèce de coupe, fût-ce une simple séparation de mots, après cette sillabe, est une seconde étape appelée par la première. Ce qui fait que ces vers sont détestables et même ne sont pas des vers, c'est qu'il ne suffit pas pour faire un vers de compter douze sillabes, et de supprimer la césure après la sixième. Il faut que ces douze sillabes soient ritmées et même que le ritme soit net. Les vers incriminés n'ont pas de ritme. Mais un vers comme le suivant de Leconte de Lisle :

Sur les murailles, sur les arbres, sur les toits

est aussi bien ritmé et aussi bon que n'importe lequel de Hugo. Une observation analogue s'applique à cet autre qui est encore de Leconte de Lisle :

Serait-ce point | quelque jugement | sans merci ?

C'est assez dire que, quoi qu'en aient jugé la plupart de nos « éminents critiques » lors de l'apparition de *Cyrano de Bergerac*, les vers suivants de M. Edmond Rostand, étant dans une comédie et pour la plupart des vers à effet, sont de tout point irréprochables :

C'est maintenant | que j'aime mieux, | que j'aime bien !

Que toûs ceux | qui veulent mourir | lèvent le doigt.

Mais je marche sans rien sur moi qui ne reluise,
Empanaché | d'indépendance | et de franchise.

D. — Tétramètres romantiques et trimètres non romantiques

Si l'on applique en versification le nom de *romantiques* aux vers qui n'ont pas d'accent ritmique sur la sixième sillabe, il i a des tétramètres romantiques et des trimètres non romantiques. Voici quelques exemples des premiers :

S'il ne croit pas, | quand vient le soir, | il pleure, | il cri-
(Hugo, *Légende des siècles*).

Des rochers nus, | des bois affreux, | l'ennui, | l'espace
(Id., *L'expiation*).

Ladislas, | furtif, | prend un couteau | sur la nappe
(Id., *Eviradnus*).

On voit aisément quel est l'effet produit par ce tipe de vers : il met en relief les deux mesures voisines constituées par une somme de sillabes inférieure à six. Dans le dernier exemple la troisième mesure sert en outre à peindre un mouvement rapide. Ce tipe a trop peu d'importance pour qu'il soit utile d'insister davantage. Notons cependant que ses origines, comme celles des autres vers romantiques, remontent aussi à la période classique. En voici un exemple que nous empruntons à Racine :

Tout a fui, | tous | se sont séparés | sans retour.

Mais lire ce vers ainsi, c'est fausser la pensée de l'auteur ; c'est appeler l'attention sur la *totalité* des ennemis qui ont fui, tandis que l'important pour Azarias et Joad, c'est leur *séparation* :

Tout a fui, | tous se sont | *séparés* | sans retour.

Par *trimètre non romantique* nous entendons un vers de douze sillabes qui porte un accent ritmique sur la sixième, et par là appartient au mode classique, mais n'a néanmoins que trois mesures, c'est-à-dire que l'une de ses mesures est constituée par un émistiche tout entier. Il en résulte que cet émistiche a l'allure de la prose et du langage ordinaire, et que le vers tout entier en est rendu particulièrement rapide et léger. Il convient admirablement à l'expression d'un élégant badinage, d'une fine plaisanterie ; c'est le ton de la comédie. Ce mode remonte par ses origines au dix-septième siècle, comme les autres, mais c'est peut-être chez Alfred de Musset, qui avait un sentiment merveilleux du ritme, que l'on en trouve les exemples les plus parfaits. En voici quelques-uns :

Ma lectri ce rougit, | et je la scandalise.
Mais comment se fait-il, | Mada me, que l'on dise
Que vous avez la jambe | et la poitri|ne bien ?
Comment | le dirait-on, | si l'on n'en savait rien ?

(Musset, *Namouna*).

On sent | l'absurdité | d'un sembla|ble système,
Puisqu'il est avéré | que, lorsqu'on dit | qu'on aime,
On dit en même temps | qu'on aimera | toujours, —
Et qu'on n'a jamais vu | ni rois | ni troubadours
Jurer à leurs beautés | de les aimer | huit jours.
Mais cet enfant gâté | ne vivait | que de crême

(Id., *ibid.*).

Quand on n'a pas d'argent, | c'est amusant | d'écrire.
Si c'est | un passe-temps | pour se désennuyer,
Il vaut bien | la bouillotte ; | et si c'est un métier,
Peut-ê|tre qu'après tout | ce n'en est pas un pire
Que fille entretenue, | avocat | ou portier.

(Id., *ibid.*).

La pièce intitulée « A Ninon » est un exemple parfait. C'est un mélange de badinage et de gravité, de gaîté et de tristesse, d'où deux tons représentés par deux tipes de vers : pour le badinage, un trimètre composé d'un émistiche à six sillabes et d'un autre à deux plus quatre ou quatre plus deux ; pour

les idées graves, le tétramètre classique. Quiconque a le sens des nuances de la langue et de la poésie française, s'en rendra parfaitemeet compte ?

Si je vous le disais | pourtant, | que je vous aime,
Qui sait, | brune aux yeux bleus, | ce que vous en diriez?

puis deux vers tristes :

L'amour, | vous le savez, | cause une peine | extrême,
C'est un mal | sans pitié | que vous plaignez | vous-même;

et le ton du badinage pour terminer la strofe :

Peut-ê|tre cependant | que vous m'en puniriez.

Les quatre strofes suivantes sont construites d'une manière simétrique ; les deux premiers vers sont graves et les trois derniers sont légers :

Si je vous | le disais | que six mois | de silence
Ca|chent de longs tourments | et des vœux | insensés,
Ninon, | vous êtes fine, | et votre insouciance
Se plaît, | comme une fée, | à deviner d'avance ;
Vous me répondriez | peut-êt|re : Je le sais.

Si je vous | le disais, | qu'une dou|ce folie
A fait de moi | votre ombre | et m'attache | à vos pas :
Un petit air | de doute | et de mélancolie,
Vous le savez, | Ninon, | vous rend bien plus jolie ;
Peut-ê|tre diriez-vous | que vous n'y croyez pas.

Si je vous | le disais, | que j'empor|te dans l'âme
Jusques aux moin|dres mots | de nos propos | du soir:
Un regard offensé, | vous le savez, | Madame,
Change deux yeux d'azur | en deux éclairs | de flamme ;
Vous me défendriez | peut-ê|tre de vous voir.

Si je vous | le disais, | que chaque nuit | je veille,
Que chaque jour | je pleure | et je prie | à genoux :
Ninon, | quand vous riez, | vous savez qu'une abeille
Prendrait | pour une fleur | votre bouche vermeille ;
Si je vous le disais, | peut-être | en ririez-vous.

Que certains de ces vers *puissent* être coupés autrement que nous ne l'avons fait, nous aurions mauvaise grâce à le contester. Mais on nous accordera que la lecture que nous avons proposée est celle qui convient le mieux aux idées exprimées et en suit le mieux le mouvement. Dans ces quatre dernières strofes les développements sont parallèles et la structure aussi. Quelques-uns seront peut-être choqués de voir une même expression : « Si je vous le disais » considérée tantôt comme formant une seule mesure, tantôt comme en formant deux. Rien n'est plus naturel, puisque le ton change. Un même groupe de mots n'a pas obligatoirement toujours le même ritme : tout dépend des divers rôles qu'ils peuvent jouer dans une frase ou dans un vers, du ton général, de la valeur des mots qui les précèdent ou les suivent. Nous avons vu plus aut les deux noms « Richard Cromwell » ayant chacun un accent ritmique dans la bouche de Carr; il n'en est pas de même ici :

CARR, *à part.* — Serait-il du complot ? |
SIR RICHARD WILLIS, *à part.* — Richard Cromwell | *aussi* !

Nous avons vu que dans ce vers :

Sauvant les lois, | gardant les murs, | vengeant les droits

l n'i a que trois accents ritmiques ; partout ailleurs que dans un trimètre chacune de ces trois expressions en aurait deux.

Dans les quatre strofes suivantes de notre pièce « A Ninon » le ton est uniformément grave ; il n'i a plus de trimètres. Enfin la dernière strofe débute par trois vers graves et la poésie se termine en reprenant le ton et les deux vers légers du début.

Nous avons dit que ces vers contenant une mesure à six sillabes, c'est-à-dire une mesure ayant l'allure de la prose, convenaient parfaitement à la comédie ; mais la comédie comporte tous les tons, depuis le vers tragique à quatre mesures, jusqu'à des tipes encore plus voisins de la prose que ceux que nous venons d'étudier. Ce serait sortir de notre sujet que d'insister sur ce point. Mais nous signalerons pourtant, à titre d'indication, l'allure libre et dégagée qu'Alfred de Musset

a su obtenir en mélangeant au tipe classique des vers contenant des mesures de six sillabes, des vers sans arrêt à l'émistiche et enfin des vers sans arrêt à la rime :

Il est large à peu près comme un quartier de lune, —
Cousu d'or comme un paon, — frais et joyeux comme une
Aile de papillon, — incertain et changeant
Comme une femme. — Il a des paillettes d'argent
Comme Arlequin. — Gardez-le, il vous fera peut-être
Penser à moi ; c'est tout le portrait de son maître.

(*Les marrons du feu*).

Ainsi je vais en tout, — plus vain que la fumée
De ma pipe, — accrochant tous les pavés. — L'année
Dernière, j'étais fou de chiens d'abord, et puis
De femmes. — Maintenant, ma foi, je ne le suis
De rien. — J'en ai bien vu, des petites princesses.

(*Ibid.*).

..... J'ai, dit Mardoche, fait
Mes classes de bonne heure, et puis, dans les familles,
Voyez-vous, j'ai toujours trouvé quatre ou cinq filles
Contre un ou deux garçons, ce qui m'a fait penser
Qu'on pouvait en aimer la moitié, sans blesser
Dieu.....

(*Mardoche*).

Nous relevons des procédés analogues dans une comédie de Verlaine :

O la fatuité des hommes qu'on n'évince
Pas sur le champ ! Allez, allez, la preuve est mince
Que vous invoquez là d'un penchant présumé
De mon cœur pour le vôtre, aspirant bien aimé.

(*Les uns et les autres*).

..... Salut ! je suis
Alors, puisqu'il le faut décidément, depuis
Tous ces étonnements où notre cœur se joue,
A votre chariot la cinquième roue.

(*Ibid.*).

E. — Pentamètres et examètres

Les pentamètres et les examètres sont des vers de douze syllabes ayant les premiers cinq mesures et les seconds six. Tandis que le trimètre est plus court et plus rapide que le tétramètre, ceux-ci sont plus longs et plus lents. Les effets que l'on obtient par leur emploi, sont exactement le contraire de ceux qui sont dus au trimètre. Avec le trimètre nous avions augmentation de vitesse et par conséquent présentation plus rapide des idées et des images ; ici nous avons diminution de vitesse correspondant à une présentation plus lente des idées et des images ; en même temps il i a accroissement proportionnel du temps pendant lequel nous pouvons considérer chaque idée partielle ; en se desserrant dans l'espace, chaque élément de l'idée croît en importance, les détails de l'individu se précisent. En un mot le trimètre rapproche les idées en une sorte de sintèse, le pentamètre et l'examètre les écartent et les analisent [1].

Voici d'abord des exemples de pentamètres ; après ce que nous venons de dire, ils se passeront aisément de commentaire. Ils sont d'un usage courant à la période classique, mais pourtant beaucoup plus fréquents chez les modernes :

L'heu|re, le lieu, | le bras | se choisit | aujourd'hui
(Corneille, *Cinna*).

Ton nom | demeurera | grand, | illus|tre, fameux
(Id., *Horace*).

Le lait tombe ; | adieu veau, | va|che, cochon, | couvée
(La Fontaine, VII, 10).

Le hibou repartit : Mes petits sont mignons,
Beaux, | bien faits, | et jolis | sur tous | leurs compagnons
(Id., V, 18).

[1] Cf. Becq de Fouquières, *passim*.

Buvez, | mangez, | dormez, | et faisons | feu qui dure
(Racine, *Les Plaideurs*).

Beauté, | gloi|re, vertu, | je trouve tout | en elle
(Id., *Bérénice*).

Content | de son hymen, | vaisseaux, | ar|mes, soldats,
Ma foi lui promit tout, et rien à Ménélas
(Id., *Iphigénie*).

Femmes, | vieillards, | enfants, | s'embrassant | avec joie,
Bénissent le Seigneur et celui qu'il envoie
(Id., *Athalie*).

Les ho|mmes sont ingrats, | méchants, | menteurs | jaloux
(Hugo, *Les rayons et les ombres*).

Huit jours encore | on creuse, | on sape, | on fouille, | on
[sonde
(Id., *Gaiffer-Jorge*).

Le faune, haletant parmi ces grandes dames,
Cornu, | boîteux, | difforme, | alla droit | à Vénus
(Id., *Le Satyre*).

Et pas à pas, | Roland, | sanglant, | terri|ble, las,
Les chassait devant lui parmi les fondrières
(Id., *Le petit roi de Galice*).

Le porc et le sultan étaient seuls tous les deux ;
L'un torturé, | mourant, | maudit, | infect, | immonde;
L'autre, | empereur, | puissant, | vainqueur, | maître du
[monde
(Id., *Sultan Mourad*).

Celui qu'en bégayant nous appelons Esprit,
Bonté, | Force, | Équité, | Perfection, | Sagesse,
Regar|de devant lui, | toujours, | sans fin, | sans cesse
(Id., *ibid.*).

Il ne faudrait pas prendre pour un pentamètre le vers suivant :

Elle va, vient, | remonte et tom|be, se relève :
(Id., *Le petit roi de Galice*).

ni celui-ci pour un eptamètre :

[emplit
Va, vient, | monte, descend, | féconde, | enflamme, |
(Id., *Fin de Satan*).

ni le dernier des trois suivants pour un examètre :

Aujourd'hui le voilà dans cette Forêt-Noire,
Le dogme ! Ignace ordonne ; il est prêt à tout boire,
Le faux, le vrai, | le bien, le mal, | l'erreur, le sang !
(Id., *L'art d'être grand père*).

Dans ces trois exemples et dans d'autres analogues, le sens groupe certaines expressions deux à deux de telle sorte qu'elles ne constituent qu'une mesure unique.

Voici quelques exemples d'examètres ; ils sont d'un emploi beaucoup plus rare :

Roi, | prê|tres, peuple, | allons, | pleins | de reconnoissance
De Jacob avec Dieu confirmer l'alliance
(Racine, *Athalie*).

Je ne dirai qu'un mot. La fille qui m'enchante,
No|ble, sa|ge, modeste, | humble, | honnê|te, touchante,
N'a pas un des défauts que vous m'avez fait voir
(Boileau, *Sat. X*).

Triste, | à pied, | sans laquais, | mai|gre, sec, | ruiné
(Id., *ibid.*).

Debout sur le tréteau qu'assiège une cohue
Qui rit, | bâille, | applaudit, | tempê|te, si|ffle, hue
(Hugo, *Châtiments*).

[civières,
Fuyards, | blessés, | mourants, | caissons, | brancards, |
On s'écrasait aux ponts pour passer les rivières
(Id., *L'expiation*).

Il pense, | il règle, | il mène, | il pèse, | il juge, | il aime
Id., *Légende des siècles*).

Charge, | emplois, | honneurs, | tout | en un instant |
[s'écroule
(ID., *Ruy-Blas*).

Pâle, | éploré, | sanglant, | fouetté, | percé, | meurtri
(ID., *Fin de Satan*).

Il résulte de tout ce qui précède qu'un poème quelconque de V. Hugo, par exemple « Le petit roi de Galice », dont le fond est en tétramètres, mais où il i a plusieurs trimètres et quelques pentamètres ou examètres, est une pièce en vers libres.

III

Les poèmes a mouvements variés

A. — Poèmes en vers libres

Nous venons de dire qu'un morceau de V. Hugo, bien que composé uniquement de vers douze sillabes à rimes plates, pouvait être considéré comme un poème en *vers libres*. On distingue deux sortes de pièces en vers libres : celles où les vers sont de même longueur, mais les rimes tantôt plates, tantôt croisées, embrassées ou répétées ; celles dans la composition desquelles entrent des vers de différents mètres. Les premières sont en réalité des pièces à rimes libres ; nous ne nous en occuperons pas, n'ayant rien à en dire qui ne soit connu. Les secondes sont des poèmes à mouvements variés ; ce qui les caractérise c'est l'assemblage de vers de mesure différente. Les pièces en vers libres peuvent être d'une liberté absolue tant au point de vue des rimes que de la variété des mètres ; c'est le cas de la plupart des fables de La Fontaine. Elles peuvent avoir une liberté limitée ; soit qu'elles s'astreignent comme le *Petit roi de Galice* aux rimes plates et aux vers de douze sillabes ; soit qu'elles soient construites en strofes semblables et n'aient plus de liberté une fois la première strofe établie.

Ces distinctions n'ont pas d'intérêt pour nous, puisque la seule question qui nous occupe est l'effet produit par la succession de mètres variés. Le chapitre précédent nous a parfaitement préparés à cette étude, car nous i avons trouvé, après des vers d'une certaine vitesse, des vers plus rapides ou plus lents, après des vers ayant un certain nombre de mesures des vers en ayant moins ou en ayant davantage. En somme nous ne rencontrerons rien d'autre dans celui-ci ; il ne sera en quelque sorte que la répétition du précédent, mais avec beaucoup plus de variété et de complexité.

Nous aurons à étudier l'effet produit par le changement de

mètre sans changement de vitesse : tel est le cas du vers de six sillabes venant après le vers de douze comme dans le *Lac* de Lamartine ; et le changement de mètre accompagné d'un changement de vitesse, comme lorsqu'un vers de uit sillabes vient après un vers de douze.

Pour la quantité d'accélération ou de ralentissement due à la jonction d'un vers plus rapide à un vers plus lent ou d'un vers plus lent à un vers plus rapide, nous ne saurions mieux faire que de renvoyer à M. Becq de Fouquières qui a étudié la question en détail (p. 321).

Néanmoins, comme la plupart des personnes n'ont pas l'abitude de considérer les choses de ce point de vue, nous donnerons quelques indications sur les combinaisons les plus fréquentes pour faciliter l'intelligence de ce qui va suivre.

Lorsqu'après un vers de 12 sillabes à 4 mesures vient un vers de 8 sillabes à 2 mesures, il i a exactement la même accélération que lorsqu'un vers romantique (12 sillabes et 3 mesures) vient après un vers classique (12 sillabes et 4 mesures), c'est-à-dire que la vitesse augmente d'un quart. Si le vers de 12 sillabes est un trimètre et le vers de 8 un dimètre il n'i a pas changement de vitesse, il n'i a que changement de mètre. Lorsqu'un vers de 7 sillabes à 2 mesures vient après un tétramètre de 12 sillabes, il i a accélération de un septième ; si le vers de 12 sillabes est un trimètre, il i a ralentissement de un huitième. Lorsqu'un vers de 10 sillabes à 3 mesures vient après un tétramètre de 12, il i a augmentation de vitesse de un dixième ; si le vers de 12 sillabes est un trimètre, il i a diminution de vitesse de un sixième. Lorsqu'après un vers de 10 sillabes à 3 mesures, vient un vers de 8 sillabes à 2 mesures, il i a accélération de un sixième. Lorsqu'un vers de 7 sillabes à 2 mesures vient après un vers de 10 à 3 mesures, il i a accélération à peine notable, ce n'est que un vingt et unième ; lorsqu'il vient après un vers de 8 à 2 mesures il i a ralentissement de un uitième.

Si c'est le vers qui a un plus grand nombre de sillabes qui vient après celui qui en a moins, il n'i a qu'à renverser ce que nous venons de dire pour savoir quel est le changement de vitesse produit.

Quelques-uns seront peut-être surpris de ces accélérations

et de ces ralentissements continuels du débit; ils seront tentés de nous dire ceci : Alors, d'après votre téorie, pour bien dire les vers, il faudra tantôt parler avec une lenteur désespérante, tantôt avec une rapidité qui amènera fatalement à bredouiller. Il n'en est rien; d'abord ces différences de vitesse n'ont la rigueur matématique que nous leur avons attribuée qu'en téorie; dans la pratique la quantité de l'accélération ou du ralentissement n'est qu'approximativement celle que nous avons indiquée. D'autre part nous avons vu que ces changements étaient d'un cinquième, d'un uitième ; nous en avons même signalé un qui est d'un vingt et unième, c'est-à-dire presque nul. Mettons les choses au pis : supposons le cas extrême ou il i a ralentissement ou accélération de moitié; c'est ce qui se produit par exemple lorsqu'un monomètre de 6 sillabes, vers très rare, précède ou suit un tétramètre de 12 sillabes. Chacun sait que la vitesse moyenne du débit de la poésie est approximativement deux fois moindre que celle du débit de la prose, que celle du langage ordinaire lorsqu'il ne présente rien de particulier : personne n'en est choqué. Une accélération apportée dans le débit de la poésie le rapproche de celui de la prose; dans le cas extrême ou l'accélération est du double, on passe du débit de la poésie à celui de la prose, au débit moyen de la conversation la plus calme. Car il ne faut pas oublier que dans une conversation très simple sur le moindre fait divers, il i a en quelques minutes des variations de vitesse, accélérations ou ralentissements beaucoup plus considérables. Celles de la poésie sont généralement suffisantes pour êtres sensibles ; elles ne sont jamais assez grandes pour être choquantes.

Avant de quitter ces questions de téorie nous devons signaler, pour l'écarter, un préjugé très généralement répandu encore aujourdui : c'est que les petits vers sont plus légers plus vifs que les grands. Il en est sans doute ainsi quelquefois, mais pas toujours. La légèreté ou la vivacité d'un vers dépend de sa rapidité. Or le vers de 3 sillabes par exemple a exactement la même vitesse que le vers classique de 12; il n'est ni plus léger, ni plus vif. Le monomètre de 4 sillabes à la même vitesse que le tétramètre de 16. La vitesse ne dépend pas du nombre des sillabes, mais du rap-

port qui existe entre ce nombre et celui des mesures. Les plus lents des vers français sont le dimètre de 4 sillabes, vers extrêmement rare, et l'examètre de 12, qui ont exactement la même vitesse. Puis vient le trimètre de 7 sillabes, vers très rare également, qui est un peu moins lent. En troisième ligne, le dimètre de 5 sillabes, vers rare, et le pentamètre de 12, dont la vitesse est à peine plus considérable que celle du vers précédemment cité.

Si nous passons à l'étude des poètes qui se sont particulièrement distingués dans le vers libre, nous rencontrons au premier pas un nom qui éclipse tous les autres, celui de La Fontaine. Il est universellement reconnu pour le grand maître du vers libre. Un seul paraît avoir eu le génie nécessaire pour l'égaler dans cet art, Alfred de Musset,... maleureusement il s'i est rarement exercé.

On répète depuis longtemps que dans les fables de La Fontaine les vers s'allongent ou se raccourcissent suivant l'idée exprimée par le vers. Cela ne veut pas dire grand chose, ce n'est pas très clair ; aussi s'est-on empressé d'en faire un dogme, et de l'accepter sans examen.

Sans doute il est arrivé à certains critiques de faire une ou deux remarques sur les petits vers de La Fontaine, mais la plupart du temps ce n'a été que pour commettre de grossières erreurs, que l'on répète cependant. Ainsi Chamfort à propos de ces deux vers :

> Même il m'est arrivé quelquefois de manger
> Le berger,

dit : « Remarquons ce petit vers ; il semble qu'il voudrait bien escamoter un péché aussi énorme ». C'est un contre sens absolu, comme nous le verrons en temps et lieu ; mais il paraît que c'est très spirituel; aussi depuis cent années joint-on ce jugement à un nombre effrayant d'autres erreurs que l'on continue à enseigner à nos jeunes gens sous prétexte d'en faire des umanistes et des ommes.

Quand une observation ainsi faite se rencontre être juste, c'est évidemment par asard, puisqu'elle est presque toujours accompagnée de deux ou trois autres qui sont fausses. Quoi

qu'il en soit, il n'i a rien à tirer de là, et il ne s'en dégage aucune idée générale.

Pour nous, puisqu'il est incontesté et incontestable que c'est La Fontaine qui a fait l'usage le plus abile du vers libre, c'est sur ses *Fables* que nous ferons principalement porter notre étude dans ce chapitre; ce qui ne nous dispensera pas de citer d'autres œuvres à l'occasion, soit pour les louer, soit pour les critiquer.

Notre point de vue est maintenant connu: il ne s'agit pas de savoir si un vers est plus long ou plus court qu'un autre, c'est-à dire s'il a plus ou moins de sillabes, mais s'il est plus lent ou plus rapide, et quels sont les effets qui peuvent être produits par cette rapidité plus ou moins grande, quelles sont les catégories d'idées qu'elle peut servir à exprimer.

Un vers plus rapide venant après un vers plus lent exprime l'idée de rapidité et celles qui s'i rattachent:

La tempête s'éloigne et les vents sont calmés.
La forêt qui frémit, pleure sur la bruyère;
Le phalène doré, dans sa course légère,
Traverse les prés | embaumés.

(Musset, *Le saule*).

Grâce à l'emploi du vers de 8 sillabes, le poète obtient une mesure à 5 sillabes, qui peint admirablement la rapidité et la légèreté de la course du falène, sans être obligé pour cela de ralentir les mesures avoisinantes.

Un manant au miroir prenoit des oisillons.
Le fantôme brillant attire une alouette:
Aussitôt un autour, planant sur les sillons,
Descend des airs, fond et se jette
Sur celle qui chantoit, quoique près du tombeau.

(La Fontaine, VI, 15).

Le petit vers exprime la *rapidité*.

Et nous verrons soudain ces tigres ottomans
Fuir | avec des pieds de gazelle!

(Hugo, *Orientales*).

Pour l'emploi des voyelles claires contribuant à donner l'impression de la légèreté et de la rapidité, cf. 2e série, II, B.

Un ravin tortueux conduit à la montagne.
Le voyageur pensif prit ce sentier perdu ;
Puis il se retourna. — La plaine et la campagne,
Tout avait disparu.
(Musset, *Souvenir des Alpes*).

Ninon, Ninon, que fais-tu de la vie ?
L'heure s'enfuit, le jour succède au jour.
Rose ce soir, demain flétrie.
(Id., *A quoi rêvent les jeunes filles*).

Le vers de 8 sillabes est employé pour obtenir deux mesures de suite à 4 sillabes, destinées à peindre la rapidité du changement. Ce mouvement est déjà annoncé dans le vers précédent par les deux mesures également rapides : « l'heure s'enfuit » et « succède au jour ».

Et lui-même ayant fait grand fracas, chère lie,
Mis beaucoup en plaisirs, en bâtiments beaucoup,
Il devint pauvre tout d'un coup
(La Fontaine, VII, 14);

rapidité du changement.

L'autre vit où tendoit cette feinte aventure :
Il rendit le fer au marchand
Qui lui rendit sa géniture
(Id., IX, I) ;

ces deux petits vers donnent des mesures à plus de trois sillabes, peignant la rapidité des restitutions : aussitôt que les deux personnages se sont compris, il i a échange immédiat des deux objets, conclusion de leur différend et de la fable. Comparer plus aut, dans le « vers romantique », des trimètres qui viennent pour exprimer des idées analogues, partages ou échanges rapides, p. 126.

Pâle étoile du soir, messagère lointaine,
Dont le front sort brillant des voiles du couchant,
De ton palais d'azur, au sein du firmament,
Que regardes-tu | dans la plaine ?

(MUSSET, *Le saule*).

Le vers de 8 sillabes fournit à l'auteur, sans qu'il soit obligé de ralentir les autres, une mesure rapide peignant la vivacité de son interrogation. Ici le mouvement n'est pas matériel, il est dans l'esprit du poète. La même idée se retrouve exprimée deux fois un peu plus loin dans le même morceau par un procédé analogue :

Que cherches-tu | sur la terre | endormie ?
.....
Etoile, | *où t'en vas-tu*, | dans cette nuit | immense ?

L'homme au trésor caché, qu'Ésope nous propose,
Servira d'exemple à la chose

(LA FONTAINE, IV, 20).

Le petit vers est insignifiant ; c'est une manière de sortir des considérations qui précèdent et d'arriver vite au sujet particulier de la fable par un mouvement rapide qui n'est que dans l'esprit de l'auteur.

On sait que La Fontaine n'aime pas à se perdre au commencement de ses fables en des considérations vaines et étrangères au sujet, mais au contraire à introduire ses personnages et à entrer en matière le plus rapidement possible. Il avait pour cela un merveilleux auxiliaire dans l'emploi de vers rapides et il en a fréquemment tiré parti :

Dans une ménagerie
De volatiles remplie
Vivoient le cygne et l'oison

(ID., III, 12).

Un octogénaire plantoit

(ID., XI, 8).

Le chêne un jour dit au roseau
(Id., I, 22).

Un homme de moyen âge,
Et tirant sur le grison,
Jugea qu'il étoit saison
De songer au mariage
(Id., I, 17).

Une grenouille vit un bœuf
Qui lui sembla de belle taille
(Id., I, 3).

Une souris | tomba du bec | d'un chat-huant
(Id., IX, 7).

C'est un vers de 12 sillabes, mais un trimètre, c'est-à-dire un vers rapide.

Une fois que La Fontaine a exposé tous les événements de sa fable, qu'il n'a plus rien à nous dire, il la conclut brusquement. Ce sont souvent les petits vers qu'il emploie pour atteindre ce but. Quelquefois c'est simplement la vitesse qui produit l'effet ; on passe vite sur cette fin qui est prévue à ce moment et par conséquent n'a plus qu'un intérêt secondaire. Mais le plus souvent il entre en jeu d'autres éléments que nous avons déjà rencontrés à propos du trimètre : la vitesse n'agit plus seulement comme rapidité, mais elle rapproche les idées en une sorte de sintèse qui convient parfaitement à un résumé, à une conclusion. Dans ce cas les vers de la fin ne sont pas des vers sur lesquels on passe légèrement, mais des vers que l'on met en relief : le changement de mètre i contribue considérablement :

C'est ce coup qu'il est bon de partir, mes enfants !
Et les petits, en même temps,
Voletants, se culebutants,
Délogèrent tous sans trompette
(Id., IV, 22).

Conclusion rapide de la fable, une fois que tout a été exposé.

Vous n'en approchez point. La chétive pécore
S'enfla si bien qu'elle creva

(Id., I, 3).

Ayant décrit toute la scène, l'auteur termine en énonçant brusquement l'événement final.

Et pleurés du vieillard, il grava sur leur marbre
Ce que je viens de raconter

(Id., XI, 8).

La faim le prit : il fut tout heureux et tout aise
De rencontrer un limaçon

(Id., VII, 4).

Se trouvant à la fin tout aise et tout heureuse
De rencontrer un malotru

(Id., VII, 5).

Cesse donc de te plaindre ; ou bien, pour te punir,
Je t'ôterai ton plumage

(Id., II, 17, *Le paon se plaignant à Junon*).

A une menace formulée ainsi dans un petit vers qui la met de cette façon en relief, il n'i a rien à répondre ; aussi la fable est finie.

J'ai vu, dit-il, un chou plus grand qu'une maison.
Et moi, dit l'autre, un pot aussi grand qu'une église.
Le premier se moquant, l'autre reprit : Tout doux ;
On le fit pour cuire vos choux

(Id., IX, 1).

C'est le trait, qui conclut la discussion et la fable.

Tes coups n'ont point en moi fait de métamorphose ;
Et tout le changement que je trouve à la chose,
C'est d'être Sosie battu

(Molière, *Amphitryon*).

La conclusion n'est pas obligatoirement celle de la fable ; elle peut être celle d'une période, d'un développement :

Enfin, quoique ignorante à vingt et trois carats,
Elle passoit pour un oracle

(La Fontaine, VII, 15).

Le petit vers résume tout.

D'abord il s'y prit mal, puis un peu mieux, puis bien,
Puis enfin il n'y manqua rien

(Id., XII, 9).

C'est la dernière forme du développement.

Une autre la suivit, une autre en fit autant :
Il en vint une fourmilière

(Id., III, 4).

C'est tour de vieille guerre ; et vos cavernes creuses
Ne vous sauveront pas, je vous en avertis :
Vous viendrez toutes au logis

(Id., III, 18).

J'ai vu que c'étoit moi, sans aucun stratagème ;
Des pieds jusqu'à la tête il est comme moi fait,
Beau, l'air noble, bien pris, les manières charmantes ;
Enfin deux gouttes de lait
Ne sont pas plus ressemblantes

Molière, *Amphitryon*).

Les petits vers sont la conclusion et la manière la plus frappante que trouve Sosie d'exprimer la ressemblance de Mercure avec lui.

Elle fait subsister l'artisan de ses peines,
Enrichit le marchand, gage le magistrat,
Maintient le laboureur, donne paye au soldat,
Distribue en cent lieux ses grâces souveraines,
Entretient seule tout l'Etat

(La Fontaine, III, 2).

Résumé d'une énumération.

Je me dévouerai donc, s'il le faut : mais je pense
Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi ;

Car on doit souhaiter, selon toute justice,
Que le plus coupable périsse
(Id., VII, 1).

Le petit vers mis en relief est très important puisqu'il est la conclusion brusque du discours du lion et prépare le reste de la fable.

C'est pour des raisons analogues que lorsqu'une strofe se termine par un petit vers, il doit contenir l'idée essentielle de la strofe, celle qui résume tout ce qui précède ; il doit être la quintessence du développement. Ici c'est beaucoup plus le changement de mètre que le changement de vitesse qui frappe et attire l'attention ; l'effet est à peu près aussi considérable par exemple lorsque c'est un vers de 6 sillabes que lorsque c'est un dimètre de 8 qui vient après un tétamètre de 12 :

O lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir
(Lamartine, *Le lac*).

Les voilà, ces coteaux, ces bruyères fleuries,
Et ces pas argentins sur le sable muet,
Ces sentiers amoureux, remplis de causeries,
Où son bras m'enlaçait.
Les voilà, ces sapins à la sombre verdure,
Cette gorge profonde aux nonchalants détours,
Ces sauvages amis, dont l'antique murmure
A bercé mes beaux jours.
Les voilà ces buissons où toute ma jeunesse,
Comme un essaim d'oiseaux chante au bruit de mes pas.
Lieux charmants, beau désert où passa ma maîtresse,
Ne m'attendiez-vous pas ?
Ah ! laissez-les couler, elles me sont bien chères,
Ces larmes que soulève un cœur encor blessé !
Ne les essuyez pas, laissez sur mes paupières
Ce voile du passé !
(Musset, *Souvenir*).

Dans ces strofes le petit vers contient toujours l'idée essentielle, l'idée même de la pièce et la met en relief, non pas

parce qu'il est le dernier vers d'un développement ou d'une strofe, mais parce qu'il constitue un changement de mètre. Il peut donc i avoir plusieurs petits vers dans une strofe et ils peuvent i être à n'importe quelle place. Il en résultera toujours un contraste et un éveil de l'attention, et il ne faut pas que ce soit sans raison. Dans tous les cas, il faut que le changement de mètre soit justifié par le sens ; mais les effets qu'il produit peuvent être extrêmement nombreux et variés. Nous avons vu le poète introduire un petit vers après un grand pour obtenir des mesures plus rapides sans être obligé de rendre les mesures voisines plus lentes, et par conséquent pour peindre la *rapidité*. Le mouvement rapide peut être un mouvement fisique ou un mouvement moral, un mouvement qui n'est que dans l'esprit du poète ; dans cet ordre d'idées un vers rapide peut aussi lui servir pour exprimer quelque chose sur quoi il veut passer rapidement, ne pas insister. Souvent au contraire le petit vers venant après un grand lui fournit un moyen de mettre en un relief singulier l'idée principale. Il semble qu'il i ait là une contradiction, si le même procédé sert tantôt à diminuer, tantôt à augmenter l'importance de l'idée exprimée. En réalité, il n'i en a pas ; il i a seulement plusieurs faits en jeu. La rapidité d'un vers n'a pas seulement pour effet d'accroître la vitesse du débit, mais en même temps de resserrer les éléments de ce vers ; c'est pourquoi elle peut servir pour exprimer une idée sintétique qui conclut et résume un développement. En outre le changement de mètre produit une surprise qui frappe l'esprit et met en relief l'idée exprimée. La réunion des deux moyens n'est pas nécessaire ; l'effet est plus considérable s'ils sont combinés, mais le changement de mètre seul, sans changement de vitesse, annoncé par l'arrivée de la rime, suffit. D'ailleurs même quand tous deux sont réunis, c'est, suivant l'idée exprimée, presque uniquement l'un qui produit son effet, l'autre restant en quelque sorte latent.

Voici d'abord quelques strofes qui présentent des petits vers à des places régulières, mais aussi bien à l'intérieur de la strofe qu'à la fin :

Je dis que le tombeau qui sur les morts se ferme

Ouvre le firmament,
Et que ce qu'ici-bas nous prenons pour le terme
Est le commencement.

.....

Quand on a vu, seize ans, de cet autre soi-même
Croître la grâce aimable et la douce raison,
Lorsqu'on a reconnu que cet enfant qu'on aime
Fait le jour dans notre âme et dans notre maison ;
Que c'est la seule joie ici-bas qui persiste
De tout ce qu'on rêva,
Considérez que c'est une chose bien triste
De le voir qui s'en va !

(Hugo, *Contemplations*, *A Villequier*).

Je ne suis qu'au printemps, je veux voir la moisson,
Et comme le soleil, de saison en saison,
Je veux achever mon année.
Brillante sur ma tige et l'honneur du jardin,
Je n'ai vu luire encor que les feux du matin,
Je veux achever ma journée

(A. Chénier, *La jeune captive*).

Comme ils parlaient, la nue éclatante et profonde
S'entrouvrit, et l'on vit se dresser sur le monde
L'homme prédestiné,
Et les peuples béants ne purent que se taire,
Car ses deux bras levés présentaient à la terre
Un enfant nouveau-né

(Hugo, *Napoléon II*).

Encor si ce banni n'eût rien aimé sur terre !
Mais les cœurs de lion sont les vrais cœurs de père.
Il aimait son fils, ce vainqueur !
Deux choses lui restaient dans sa cage inféconde,
Le portrait d'un enfant et la carte du monde,
Tout son génie et tout son cœur !

(Id., *ibid.*).

Vous armez contre Troie une puissance vaine,
Si dans un sacrifice auguste et solennel

Une fille du sang d'Hélène
De Diane en ces lieux n'ensanglante l'autel.
Pour obtenir les vents que le ciel vous dénie,
Sacrifiez Iphigénie

(RACINE, *Iphigénie*).

Les deux petits vers contiennent tout ce qui est important dans cet oracle ; ils sont d'autant plus remarquables ici qu'il n'i en a pas d'autres dans la pièce.

Enfin voici des changements de mètre apparaissant de façon absolument irrégulière et avec des valeurs diverses :

Du rapport d'un troupeau, dont il vivoit sans soins,
Se contenta longtemps un voisin d'Amphitrite.
Si sa fortune étoit petite,
Elle étoit sûre tout au moins.
A la fin les trésors déchargés sur la plage
Le tentèrent si bien qu'il vendit son troupeau,
Trafiqua de l'argent, le mit entier sur l'eau.
Cet argent périt par naufrage.
Son maître fut réduit à garder les brebis,
Non plus berger en chef comme il l'étoit jadis,
Quand ses propres moutons paissoient sur le rivage.
Celui qui s'étoit vu Coridon ou Tircis,
Fut Pierrot et rien davantage.
Au bout de quelque temps il fit quelques profits,
Racheta des bêtes à laine ;
Et comme un jour les vents, retenant leur haleine,
Laissoient paisiblement aborder les vaisseaux :
Vous voulez de l'argent, ô mesdames les Eaux !
Dit-il ; adressez-vous, je vous prie, à quelqu'autre :
Ma foi ! vous n'aurez pas le nôtre

(LA FONTAINE, IV, 2).

Les petits vers énoncent tous une idée caractéristique et chacun conclut le développement auquel il appartient : les deux premiers sont une sorte de moralité de la fable qui annonce ce qui va suivre ; le troisième est une conclusion

annoncée par le second ; le quatrième donne une autre forme de la même conclusion ; le cinquième est fort important à cause de l'inquiétude qu'il suscite dans notre esprit : le berger va-t-il recommencer le même cercle ; le dernier nous rassure et nous montre que la leçon lui a profité.

Elle qui n'étoit pas grosse en tout comme un œuf,
Envieuse, s'étend, et s'enfle, et se travaille
Pour égaler l'animal en grosseur
(La Fontaine, I, 3).

Après les deux grands vers qui décrivent la grenouille et ses efforts, le vers de 10 vient mettre en évidence le but inattendu et insensé qu'elle se propose.

Deux mulets cheminoient, l'un d'avoine chargé,
L'autre portant l'argent de la gabelle
(Id., I, 4).

C'est l'introduction des personnages en deux vers ; le vers de 10 met dès ce moment la charge du second en relief et par là attire l'attention sur cette charge et annonce toute la fable.

Prit pour lui la première en qualité de sire :
Elle doit être à moi, dit-il ; et la raison,
C'est que je m'appelle lion
(Id., I, 6).

La raison saugrenue exprimée par le petit vers, montre le caractère despotique du lion et prépare ce qui va suivre.

Le vieillard eut raison : l'un des trois jouvenceaux
Se noya dès le port, allant à l'Amérique ;
L'autre, afin de monter aux grandes dignités,
Dans les emplois de Mars servant la république,
Par un coup imprévu vit ses jours emportés :
Le troisième tomba d'un arbre
Que lui-même il voulut enter
(Id., XI, 8).

Pourquoi la mort du troisième n'est-elle pas exposée dans le même mètre que celle des deux premiers ? parce qu'il est

mort en tombant d'un arbre et que ce fait est frappant puisqu'il rappelle le commencement de la fable et la conversation avec le vieillard.

Un avorton de mouche en cent lieux le harcèle ;
Tantôt pique l'échine, et tantôt le museau,
Tantôt entre au fond du naseau
(Id., II, 9).

Le petit vers énonce l'acte le plus terrible du moucheron.

Guillot, le vrai Guillot, étendu sur l'herbette,
Dormoit profondément
(Id., III, 3),

chose capitale, puisque c'est là ce qui a permis au loup de faire tous ses préparatifs.

La plupart des brebis dormoient pareillement.
L'hypocrite les laissa faire
(Id., *ibid.*).

Le petit vers contient l'idée inattendue et importante. Inattendue parce que le loup installé au milieu des brebis dormant n'avait qu'à les prendre, importante parce qu'elle prépare la suite.

Tout beau, charmante Nuit, daignez vous arrêter.
Il est certain secours que de vous on désire ;
Et j'ai deux mots à vous dire
De la part de Jupiter
(Molière, *Amphitryon*).

C'est le début de la pièce ; les deux petits vers touchent déjà au sujet.

Perrette, sur sa tête ayant un pot au lait
Bien posé sur un coussinet,
Prétendoit arriver sans encombre à la ville
(La Fontaine, VII, 10).

Le petit vers montre quel soin on avait pris du lait, et

en outre qu'ainsi placé il ne risquait pas de tomber, et laissait à la laitière pleine liberté de mouvements et par suite de réflexions.

Il devint gros et gras : Dieu prodigue ses biens
A ceux qui font vœu d'être siens
(Id., VII, 3),

mise en relief de l'idée ironique.

L'âne vint à son tour, et dit : J'ai souvenance
Qu'en un pré de moines passant,
La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et, je pense,
Quelque diable aussi me poussant,
Je tondis de ce pré la largeur de ma langue
(Id., VII, 1).

Les idées exprimées dans les petits vers sont mises en relief, la première parce que l'auteur

...suppose qu'un moine est toujours charitable;

la seconde parce qu'il pense ironiquement que là où il i a des moines le diable n'est pas loin.

Comment ! Amphitryon est là-dedans ? — Fort bien,
Qui, couvert des lauriers d'une victoire pleine,
Est auprès de la belle Alcmène
(Molière, *Amphitryon*).

C'est le coup le plus terrible que Mercure porte à Amphitryon.

Et ce n'est pas partout un bon moyen de plaire,
Que la figure d'un mari
(Id., *ibid.*),

le petit vers contient le trait.

Lorsqu'une idée a été énoncée dans un grand vers, on en mettra les détails en relief en la développant dans des petits vers. On la précisera par des détails de plus en plus frappants qui la renforcent, grâce au resserrement sintétique des mesu-.

mort en tombant d'un arbre et que ce fait est frappan
rappelle le commencement de la fable et la conversa
le vieillard.

Un avorton de mouche en cent lieux le harcèle
Tantôt pique l'échine, et tantôt le museau,
Tantôt entre au fond du naseau

(Id..

Le petit vers énonce l'acte le plus terrible du mou

Guillot, le vrai Guillot, étendu sur l'herbette,
Dormoit profondément

(Id.,

chose capitale, puisque c'est là ce qui a permis
faire tous ses préparatifs.

La plupart des brebis dormoient pareillement.
L'hypocrite les laissa faire

(Id

Le petit vers contient l'idée inattendue et import
tendue parce que le loup installé au milieu des
mant n'avait qu'à les prendre, importante parce
pare la suite.

Tout beau, charmante Nuit, daignez vous arr
Il est certain secours que de vous on désire ;
Et j'ai deux mots à vous dire
De la part de Jupiter

(Molière, *Amp*

C'est le début de la pièce; les deux petits vers to
au sujet.

Perrette, sur sa tête ayant un pot au lait
Bien posé sur un coussinet,
Prétendoit arriver sans encombre à la ville

(La Fontaine,

Le petit vers montre quel soin on avait pri

en outre qu'ainsi placé il ne risquait pas de tomber, et laissait à la laitière pleine liberté de mouvements et par suite à réflexions.

Il devint gros et gras : Dieu prodigue ses biens
A ceux qui font vœu d'être siens

(In., VII, 3),

mise en relief de l'idée ironique.

L'âne vint à son tour, et dit : J'ai souvenance
Qu'en un pré de moines passant,
La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et, je pense,
Quelque diable aussi me poussant,
Je tondis de ce pré la largeur de ma langue

(In., VII, 1).

Les idées exprimées dans les petits vers sont mises en relief, la première parce que l'auteur

...suppose qu'un moine est toujours charitable;

la seconde parce qu'il pense ironiquement que là où il y a des moines le diable n'est pas loin.

Comment ! Amphitryon est là-dedans ? — Fort bien,
Qui, couvert des lauriers d'une victoire pleine,
Est auprès de la belle Alcmène

(MOLIÈRE, *Amphitryon*).

C'est le coup le plus terrible que Mercure porte à Amphitryon.

Et ce n'est pas partout un bon moyen de plaire,
Que la figure d'un mari

(In., *ibid.*),

le petit vers contient le trait.

Lorsqu'une idée a été énoncée dans un grand vers, on en mettra les détails en relief en la développant dans des petits vers. On la précisera par des détails de plus en plus frappants qui la renforcent, grâce au resserrement sintétique des mots.

mort en tombant d'un arbre et que ce fait est fra
rappelle le commencement de la fable et la conv
le vieillard.

Un avorton de mouche en cent lieux le ha
Tantôt pique l'échine, et tantôt le museau,
Tantôt entre au fond du naseau

Le petit vers énonce l'acte le plus terrible du

Guillot, le vrai Guillot, étendu sur l'herbe
Dormoit profondément

chose capitale, puisque c'est là ce qui a pe
faire tous ses préparatifs.

La plupart des brebis dormoient pareille
L'hypocrite les laissa faire

Le petit vers contient l'idée inattendue et im
tendue parce que le loup installé au milieu
mant n'avait qu'à les prendre, importante pa
pare la suite.

Tout beau, charmante Nuit, daignez vous
Il est certain secours que de vous on dés
Et j'ai deux mots à vous dire
De la part de Jupiter
(Molière,

C'est le début de la pièce; les deux petits ve
au sujet.

Perrette, sur sa tête ayant un pot au la
Bien posé sur un coussinet,
Prétendoit arriver sans encombre à la v
(La Fonta

Le petit vers montre quel soin on avait

en outre qu'ainsi placé il ne risque [illegible] sait à la laitière pleine liberté de [illegible] réflexions.

Il devint gros et gras : Dieu prodigue ses [illegible]
A ceux qui font vœu d'être [illegible]

mise en relief de l'idée ironique.

L'âne vint à son tour, et dit : J'ai souvenance
Qu'en un pré de moines passant,
La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et, je pense,
Quelque diable aussi me poussant,
Je tondis de ce pré la largeur de ma langue

(Id., VII, 1).

Les idées exprimées dans les petits vers sont mises en relief, la première parce que l'auteur

...suppose qu'un moine est toujours charitable;

la seconde parce qu'il pense ironiquement que là où il y a des moines le diable n'est pas loin.

Comment ! Amphitryon est là-dedans ? — Fort bien,
Qui, couvert des lauriers d'une victoire pleine,
Est auprès de la belle Alcmène

(Molière, *Amphitryon*).

C'est le coup le plus terrible que Mercure porte à Amphitryon.

Et ce n'est pas partout un bon moyen de plaire,
Que la figure d'un mari

(Id., *ibid.*),

le petit vers contient le trait.

Lorsqu'une idée a été énoncée dans un grand vers, on en mettra les détails en relief en la développant dans des petits vers. On la précisera par des détails de plus en plus frappants qui la renforcent, grâce au resserrement sintétique des mem-

[illegible]

Un roitelet pour vous est un pesant fardeau :
Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau
Vous oblige à baisser la tête

ID., I, 22.

Les petits vers développent et reprennent sous une autre forme l'idée énoncée dans le grand.

Ainsi dit, ainsi fait. Les mains cessent de prendre,
Les bras d'agir, les jambes de marcher
(Id., III, 2).

Le développement commencé dans un grand vers s'achève dans un petit.

Vous campez-vous jamais sur la tête d'un roi,
D'un empereur ou d'une belle ?
(Id., IV, 3).

Un changement de mètre produisant un contraste est évidemment propre à traduire un contraste qui existe dans les idées exprimées :

La jeunesse se flatte et croit tout obtenir :
La vieillesse est impitoyable
(Id., XII, 5).

Chose étrange ! on apprend la tempérance aux chiens,
Et l'on ne peut l'apprendre aux hommes !
(Id., VIII, 7).

...A ses côtés sa femme
Lui crioit : Attends-moi, je te suis ; et mon âme,
Aussi bien que la tienne, est prête à s'envoler.
Le mari fait seul le voyage
(Id., VI, 21).

Nous faisons cas du beau, nous méprisons l'utile ;
Et le beau souvent nous détruit.
Ce cerf blâme ses pieds qui le rendent agile ;
Il estime un bois qui lui nuit
(Id., VI, 9).

Nous avons déjà vu un petit vers employé après un grand pour exprimer une idée sur laquelle on passe vite, sur laquelle on ne veut pas insister. C'est grâce à sa rapidité plus grande

qu'il est susceptible de produire un effet de ce genre ; il en est incapable s'il a la même vitesse que le grand vers qui le précède. Mais il peut se faire même dans ce cas que l'idée qu'il contient n'ait aucune importance et que celle qui demande à être en lumière soit dans le vers suivant. Ceci ne constitue de nouveau aucune difficulté si l'on remonte aux principes généraux. Le passage d'un mètre à un autre n'exprime pas telle idée plutôt que telle autre : lorsqu'un petit vers plus rapide en suit un grand il i a accélération due à l'augmentation de vitesse, et éveil de l'attention dû au changement de mètre. Ce sont ces deux éléments que nous avons vus mettre en relief l'idée exprimée ; nous les retrouvons tous deux ici : la rapidité du petit vers permet de passer rapidement sur l'idée insignifiante qu'il contient ; l'attention qu'il a éveillée se porte sur le vers suivant, surtout sur le commencement de ce vers. Son but n'est pas en lui-même, il est ors de lui ; il n'a d'utilité que de rendre service à son voisin, comme le chat tirait les marrons du feu pour le singe son compère.

Médecins au lion viennent de toutes parts ;
De tous côtés lui vient des donneurs de recettes.
Dans les visites qui sont faites
Le renard se dispense, et se tient clos et coi
(Id., VIII, 3).

Le petit vers est insignifiant par lui-même, mais il introduit, annonce et met en relief un événement inattendu, celui qui est exprimé dans le grand vers suivant.

Même il ébranchoit l'arbre ; il fit tant à la fin
Que le possesseur du jardin
Envoya faire plainte au maître de la classe
(Id., IX, 5).

Peut-être a-t-il dans l'âme autant que moi de crainte,
Et que le drôle parle ainsi
Pour me cacher sa peur sous une audace feinte
(Molière, *Amphitryon*).

Il se réjouissoit à l'odeur de la viande

Mise en menus morceaux, et qu'il croyoit friande.
On servit, pour l'embarrasser,
En un vase à long col et d'étroite embouchure
(La Fontaine, I, 18).

Le petit vers ne sert qu'à appeler l'attention sur le grand qui rappelle :

Ce brouet fut par lui servi sur une assiette.

On se voit d'un autre œil qu'on ne voit son prochain.
Le fabricateur souverain
Nous créa besaciers tous de même manière
(Id., I, 7).

Nous sommes en mesure maintenant de comprendre les fameux monomètres de La Fontaine, ces petits vers de deux, trois ou quatre sillabes, dont on a tant parlé et qui ont donné lieu à tant d'erreurs. Ils sont quelquefois plus rapides, quelquefois plus lents, souvent de même vitesse que le vers qui les précède. Mais, loin qu'ils servent à un « escamotage », ils tiennent du changement de mètre un relief singulier, plus accentué que lorsque c'est un petit vers plus long qui vient après un grand vers, parce que le changement de mètre est plus considérable, et que la rime arrive plus vite. Ils sont souvent comme un rejet du vers précédent, séparés de ce vers par la rime qui les précède et isolés du suivant par celle qui les termine. « Les mètres courts, les monomètres surtout, reçoivent de la rime un relief particulier ; c'est elle qui les détache des vers plus grands qui les entourent ; c'est elle qui les met en évidence et, avec une soudaineté inattendue, les jette sous nos yeux au premier plan du tableau, où ils s'imposent à notre attention » (B. de Fouquières, p 344).

Voici ceux des fables :

J'ai dévoré force moutons.
Que m'avoient-ils fait ? nulle offense ;
Même | il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger
(La Fontaine, VII, 1).

Non seulement le petit vers « Le berger » est en relief, mais le grand vers lui-même, venant après des petits vers rapides, attire déjà par sa lenteur l'attention sur l'idée exprimée. L'importance que le lion attache à la faute qu'il confesse ici est en outre annoncée par le premier mot du grand vers « Même », qui à lui seul constitue une mesure. Il n'i a rien dans tout cela qui ressemble à un escamotage.

La raison les offense, ils se mettent en tête
Que tout est né pour eux, quadrupèdes et gens,
Et serpents

(Id., X, 2).

C'est le sujet de la fable et en même temps une plaisanterie.

L'homme au trésor arrive, et trouve son argent
A'sent

(Id., IX, 16),

c'est le mot important, le nœud de la fable, et la cause de toute la suite.

C'est promettre beaucoup : mais qu'en sort-il souvent ?
Du vent

(Id., V, 10),

c'est la conclusion et le mot comique.

Si bien qu'autrefois entre elles
Il survint de grands débats
Pour le pas.
La tête avoit toujours marché devant la queue

(Id., VII, 17).

Le petit vers énonce le point de départ de l'aventure, le sujet de la fable. L'emploi du monomètre donne, outre un relief vigoureux, l'impression d'une nuance d'ironie qui est dans l'esprit de l'auteur. Le grand vers lent et grave qui vient après explique l'origine du débat.

Mais plutôt qu'elle considère
Que je me vas désaltérant
Dans le courant,

Plus de vingt pas au-dessous d'elle

(Id., I, 10).

Le monomètre, très en lumière, contient la vraie justification de l'agneau, le fait qui donne du sens au vers suivant.

Deux belettes à peine auroient passé de front
Sur ce pont

(Id., XII, 4),

c'est «ce pont» qui détermine tout le sujet de la fable.

La cigale ayant chanté
Tout l'été

(Id., I, 1).

Ce petit vers par son relief fait sentir combien avait duré l'insouciance de la cigale et nous empêche par suite de nous apitoyer sur son sort quand nous voyons la fourmi l'accueillir comme elle le mérite.

Ne t'attends qu'à toi seul ; c'est un commun proverbe.
Voici comme Ésope le mit
En crédit

(Id., IV, 22).

La moralité contenue dans le grand vers est peut-être un commun proverbe, mais il i a des dictons plus répandus qui la contredisent, qui déclarent au contraire que nous avons continuellement besoin de notre prochain, quel qu'il soit, que souvent nous ne saurions nous passer de son aide et ne pouvons rien à moins que d'être unis. Elle risquait donc fort de n'être point acceptée sans preuve ; aussi n'a-t-il fallu rien moins pour la mettre « en crédit » que la démonstration d'Ésope, telle que va l'exposer La Fontaine.

Un jour il conteroit à ses petits enfants
Les beautés de ces lieux, les mœurs des habitants,
Et le gouvernement de la chose publique
Aquatique

(Id., IV, 11),

idée bizarre et ironique, qui serait puérile et sans valeur si elle n'était pas mise en relief.

Différentes d'humeur, de langage et d'esprit,
Et d'habit

(Id., XII, 11).

Ce mot est surtout une plaisanterie du poète, mais en outre il prépare le trait final :

Quoique ainsi que la pie il faille dans ces lieux
Porter habit de deux paroisses.

La queue au ciel se plaignit,
Et lui dit :
Je fais mainte et mainte lieue
Comme il plaît à celle-ci :
Croit-elle que toujours j'en veuille user ainsi ?

(Id., VII, 17).

Le petit vers n'est qu'une plaisanterie, le poète s'amuse de faire parler une queue de serpent ; il met en outre en un relief singulier la plainte saugrenue qu'il annonce.

Mon ami, disoit-il souvent
Au savant,
Vous vous croyez considérable

(Id., VIII, 19).

Ce n'est pas le petit vers qui est important, c'est le suivant qu'il met en relief.

Il avoit du comptant
Et partant
De quoi choisir ; toutes vouloient lui plaire

(Id., I, 17).

Le petit vers indique d'une façon plaisante la conséquence : ce n'est pas à proprement parler ce qu'il contient qui est important, mais ce qu'il annonce et sur quoi il appelle l'attention.

Ami, reprit le coq, je ne pouvois jamais
Apprendre une plus douce et meilleure nouvelle
Que celle
De cette paix

(Id., II, 15).

Les deux petits vers mettent puissamment en relief, avec un petit air d'ironie, ce qu'ils contiennent; le rôle du premier est particulièrement d'attirer l'attention sur le second.

Au partir de ce lieu qu'elle remplit de crainte,
La perfide descend tout droit
A l'endroit
Où la laie étoit en gésine

(Id., III, 6).

Les petits vers sont justifiés parce qu'ils expriment le fait qui peint le mieux « la fourbe » annoncée de la chatte et prépare la suite. Le monomètre renforce les deux autres et accentue l'intérêt.

Nous n'avons encore parlé que des petits vers: quittons-les pour nous occuper des grands dont nous n'avons jusqu'à présent presque rien dit. Quand un grand vers vient après un plus petit, il i a en général ralentissement et en tout cas changement de mètre. Un ralentissement, nous le savons déjà, produit un écartement analitique des idées, qui permet d'en considérer un à un les détails, et un changement de mètre éveille l'attention. L'effet produit est donc en partie le contraire de celui qui résulte de l'emploi d'un petit vers après un grand, en partie le même. Nous devons par suite nous attendre à voir souvent le grand vers constituer exactement le même moyen d'expression que le petit; nouvelle contradiction pour l'observateur superficiel, mais pour nous nouvelle confirmation que nous sommes dans la bonne voie.

Un effet du grand vers dû à sa nature même, à sa lenteur et à son ampleur, c'est de convenir parfaitement à l'expression d'une idée grave, noble ou grandiose :

Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau
Vous oblige à baisser la tête ;
Cependant que mon front au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête

(La Fontaine, I, 22).

Les deux grands vers après les petits, ralentissant la mesure, introduisent un stile pompeux destiné à peindre l'orgueil du chêne; — après ces deux alexandrins le vers de 8 sillabes met en relief l'idée importante qui s'oppose à la faiblesse du roseau et prépare le dénouement.

Et de me laisser à pied, moi,
Comme un messager de village;
Moi qui suis, comme on sait, en terre et dans les cieux,
Le fameux messager du souverain des dieux

(Molière, *Amphitryon*),

même ton orgueilleux dans les deux grands vers.

La queue au ciel se plaignit,
Et lui dit :
Je fais mainte et mainte lieue
Comme il plaît à celle-ci :
Croit-elle que toujours j'en veuille user ainsi ?

(La Fontaine, VII, 17).

Après avoir énoncé simplement la cause de ses plaintes, la queue recourt à l'alexandrin pour exprimer son indignation; la noblesse du langage sied à l'orgueil blessé.

Hé ! bonjour, monsieur du corbeau.
Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois

(Id., I, 2).

Les grands vers après des petits sont plus lents et peignent l'admiration.

Cet effet, le grand vers peut le produire de lui-même, sans venir après un vers plus court; aussi le trouvons-nous parfois avec ce sens au début d'une fable :

Jupiter dit un jour : Que tout ce qui respire
S'en vienne comparoître aux pieds de ma grandeur;
Si dans son composé quelqu'un trouve à redire,

Il peut le déclarer sans peur :
Je mettrai remède à la chose
(Id., I, 7).

Début en vers épiques comme il convient étant donné le personnage et la noblesse de ses paroles ; mais la fin de la période, qui expose le sujet de la fable, est en petits vers rapides.

Va-t'en, chétif insecte, excrément de la terre !
C'est en ces mots que le lion
Parloit un jour au moucheron
(Id., II, 9).

C'est le roi des animaux qui s'exprime ainsi ; les deux petits vers explicatifs n'ont pas d'importance, bien qu'ils présentent les personnages ; ce n'est que le poète qui parle ; c'est pourquoi l'on baisse d'un ton.

La raison du plus fort est toujours la meilleure.
Nous l'allons montrer tout à l'heure
(Id., I, 10).

Grand vers lent pour réflexion morale ; le petit vers qui annonce la fable n'a pas d'importance : on passe vite.

Maître corbeau, sur un arbre perché,
Tenoit en son bec un fromage.
Maître renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage
(Id., I, 2).

Dans cette exposition rapide en petits vers, il i a deux vers, les décasillabes à trois mesures, qui sont plus lents parce qu'ils désignent et en quelque sorte dépeignent ces deux personnages importants. Les deux vers plus courts et plus rapides, octosillabes à deux mesures, se correspondent par la place et l'assonance de leurs trois voyelles toniques.

Passons aux effets dus surtout au changement de ritme.

Nous constatons tout d'abord la même mise en relief, par la venue d'un grand vers après un vers court que tout à l'eure par le contraire.

Voici dans la même fable deux effets analogues rendus par ces moyens opposés : un vers court après un vers long, puis un vers long après un vers court. En somme c'est toujours un effet de contraste :

L'autre, envers les souris de longtemps courroucée,
Pour la dévorer accourut.
.....
Deux jours après notre étourdie
Aveuglément va se fourrer
Chez une autre belette aux oiseaux ennemie

(Id., II, 5).

Exemples isolés :

Il fait le partage lui-même,
Et donne à chaque sœur un lot contre son gré

(Id., II, 20).

Le grand vers contient l'idée importante, frappante, puisqu'elle est en contradiction avec ce qu'ont fait tous les juges et approuvé tous les Athéniens.

Il marchoit d'un pas relevé,
Et faisoit sonner sa sonnette ;
Quand l'ennemi se présentant,
Comme il en vouloit à l'argent,
Sur le mulet du fisc une troupe se jette

(Id., *ibid.*).

Après ces petits vers le grand vers lent contient tout l'événement qui est le nœud de la fable, annoncé par ce qui précède et déterminant ce qui suit.

Un amateur du jardinage,
Demi-bourgeois, demi-manant,
Possédoit en certain village,
Un jardin assez propre, et le clos attenant

(Id., IV, 4).

Dans cette introduction vive en petit vers, l'alexandrin attire

l'attention sur ce jardin et ce clos parce qu'ils vont jouer le principal rôle dans le récit.

Deux compagnons, pressés d'argent,
A leur voisin fourreur vendirent
La peau d'un ours encor vivant,
Mais qu'ils tueroient bientôt, du moins à ce qu'ils dirent
(Id., V, 20).

A ces mots l'animal pervers
(C'est le serpent que je veux dire,
Et non l'homme, on pourroit aisément s'y tromper)
(Id., X, 2).

Laissez-moi carpe devenir :
Je serai par vous repêchée ;
Quelque gros partisan m'achètera bien cher
(Id., V, 3).

Le grand vers est destiné à faire briller aux yeux du pêcheur l'argument décisif.

Mais j'étois en pélérinage,
Et m'acquittois d'un vœu fait pour votre santé
(Id., VIII, 3),

c'est la raison importante qui doit apaiser et convaincre le lion.

Il faudrait donc, avec votre agrément,
L'éloigner par quelque voyage ;
Il est jeune, la fille est sage,
Elle l'oubliera sûrement,
Et nous le marierons à quelque honnête femme
(Musset, *Silvia*).

C'est la grande idée de la mère qui est exprimée dans l'alexandrin ; c'est son idée de derrière la tête qu'elle réserve pour sa conclusion et pour la réalisation de laquelle elle fait toutes ses démarches.

Lorsqu'une idée a été énoncée ou annoncée dans un petit vers, si l'on veut en préciser les détails on aura recours à l'écartement analitique dû à la lenteur d'un grand vers :

Il étoit douteux, inquiet : [fièvre
Un souffle, | une ombre, | un rien, | tout | lui donnoit la
(La Fontaine, II, 14).

Tout tire d'elle l'aliment.
Elle fait subsister l'artisan de ses peines,
Enrichit le marchand, gage le magistrat,
Maintient le laboureur, donne paye au soldat
(Id., III, 2).

De petits monstres fort hideux,
Rechignés, un air triste, une voix de mégère
(Id., V, 18).

Nous avons vu plus aut un effet très analogue obtenu par la continuation en petit vers d'un développement annoncé dans un grand ; voici ces deux cas réunis dans le même passage :

Les planches qu'on suspend sur un léger appui,
La mort aux rats, les souricières,
N'étoient que jeu au prix de lui.
Comme il voit que dans leurs tanières
Les souris étoient prisonnières,
Qu'elles n'osoient sortir, qu'il avoit beau chercher
(Id., III, 18).

Les deux premiers petits vers sont le développement de l'idée commencée dans un grand vers ; les deux suivants sont dans la même note parce qu'il n'i a pas lieu de changer ; le grand vers de la fin est le développement de l'idée commencée dans un petit.

Il en résulte que si l'on veut mettre en relief tous les détails d'un développement, tous les traits d'une énumération, on n'aura qu'à changer le mètre à chaque fois, passant tantôt d'un grand vers à un petit, tantôt d'un petit à un grand :

Car il parle, on l'entend, il sait danser, baller,
Faire des tours de toute sorte,
Passer en des cerceaux ; et le tout pour six blancs
(Id., IX, 3).

Ils n'ont devant les yeux que des objets d'horreur,
De mépris d'eux et de leurs temples,
D'avarice qui va jusques à la fureur
(Id., XI, 7).

Cérès, commença-t-il, faisoit voyage un jour
Avec l'anguille et l'hirondelle :
Un fleuve les arrête ; et l'anguille en nageant,
Comme l'hirondelle en volant,
Le traversa bientôt. L'assemblée à l'instant
(Id., VIII, 4).

Un d'eux, le plus hardi, mais non pas le plus sage,
Promit d'en rendre tant, pourvu que Jupiter
Le laissât disposer de l'air,
Lui donnât saison à sa guise,
Qu'il ait du chaud, du froid, du beau temps, de la bise,
Enfin du sec et du mouillé,
Aussitôt qu'il auroit baillé
(Id., VI, 4).

C'est moi qui suis Sosie enfin, de certitude,
Fils de Dave, honnête berger;
Frère d'Arpage, mort en pays étranger ;
Mari de Cléanthis la prude
Dont l'humeur me fait enrager ;
Qui dans Thèbe ai reçu mille coups d'étrivière,
Sans en avoir jamais dit rien ;
Et jadis, en public, fus marqué par derrière,
Pour être trop homme de bien
(Molière, *Amphitryon*).

Mercure voulant persuader à Sosie que c'est lui qui est Sosie met en relief chacun des faits qu'il signale, c'est-à-dire chacun de ses arguments en changeant de mètre chaque fois; l'antépénultième est bien un fait de plus et fort important, puisqu'il n'i a que Sosie qui peut le connaître.

C'est pour ces raisons que les pièces en iambes ont une telle intensité de force; le mètre changeant à chaque vers, tout i est mis en relief. Les plus saillants sont pourtant les petits vers parce que les idées i sont présentées plus rapidement. Ne pouvant pas citer ici des pièces trop longues et d'ailleurs très connues, nous renverrons le lecteur aux trois suivantes :

A. CHÉNIER, *Iambes*, VII :

Quand au mouton bêlant la sombre boucherie...

A. BARBIER, *Iambes*, *L'idole*
V. HUGO, *Châtiments*, *La reculade.*

Ce qui fait la vigueur, l'impression puissante de l'iambe, n'est pas ce fait qu'il i a continuellement changement de mètre, mais que les deux mètres qui alternent sont d'une part le plus lent et d'autre part le plus rapide de la versification française. Si les vers qui alternent sont d'autre vers, par exemple le vers de 10 et celui de 8, le contraste est beaucoup moins grand. Tous les éléments sont bien encore mis en relief, mais la vigueur a disparu. Voici un exemple emprunté à la *Nuit de décembre* qui fera bien sentir dans quelle mesure l'impression est moins puissante :

Qui donc es-tu ? — Tu n'es pas mon bon ange ;
Jamais tu ne viens m'avertir.
Tu vois mes maux (c'est une chose étrange !)
Et tu me regardes souffrir.
Depuis vingt ans tu marches dans ma voie,
Et je ne saurais t'appeler...

et plus loin :

Partez ! Partez ! la Nature immortelle,
N'a pas tout voulu vous donner.
Ah ! pauvre enfant, qui voulez être belle,
Et ne savez pas pardonner !
Allez, allez, suivez la destinée ;
Qui vous perd n'a pas tout perdu....

Enfin, pour compléter ces renseignements qui caractérisent les iambes, nous ajouterons que l'on peut avoir exactement

le même mouvement ritmique et les mêmes rapports de vitesse si l'on fait alterner le vers de six sillabes avec le vers de quatre ; tous les éléments seront en relief de la même manière, mais l'ampleur aura disparu parce que les rimes arrivent trop vite, et que les deux ritmes se succèdent également trop vite ; d'où, au lieu de l'ampleur, une allure sautillante et saccadée :

Ni la vierge de Grèce,
Marbre vivant ;
Ni la fauve négresse,
Toujours rêvant ;
Ni la vive Française,
A l'air vainqueur ;
Ni la plaintive Anglaise,
N'ont pris mon cœur !

Tous ces beaux corps sans âmes
Plaisent un jour...
Hélas ! j'ai six cents femmes
Et pas d'amour !

(Th. Gautier, *Sultan Mahmoud*).

Une conséquence de ce que nous venons de dire, c'est que si tous les éléments d'un développement ou d'une énumération ont la même valeur, il faudra conserver le même mètre ; une fois un mètre adopté, si les vers qui suivent sont dans le même mètre, ils n'ont rien de saillant par l'effet du mètre :

Jean Lapin allégua la coutume et l'usage :
Ce sont, dit-il, leurs lois qui m'ont de ce logis
Rendu maître et seigneur, et qui, de père en fils,
L'ont de Pierre à Simon, puis à moi Jean transmis.
Le premier occupant, est-ce une loi plus sage ?
(La Fontaine, VII, 16),

Pas de changement d'idée, pas de changement de mètre.

Nul mets n'excitoit leur envie ;
Ni loups ni renards n'épioient

La douce et l'innocente proie ;
Les tourterelles se fuyoient ;
Plus d'amour, partant plus de joie
(Id., VII, 1).

Nous signalerons à ce sujet quelques erreurs de La Fontaine, c'est-à-dire quelques points qui sont en contradiction avec les principes mêmes qu'il avait coutume d'appliquer ; car il i a des erreurs, des fautes et des négligences chez les plus parfaits, et il i a autant de profit à les relever, qu'à reconnaître et à admirer leurs mérites :

Tous furent du dessein, chacun selon sa guise :
L'éléphant devoit sur son dos
Porter l'attirail nécessaire,
Et combattre à son ordinaire ;
L'ours, s'apprêter pour les assauts ;
Le renard, ménager de secrètes pratiques ;
Et le singe amuser l'ennemi par ses tours.
Renvoyez, dit quelqu'un, les ânes qui sont lourds
(Id., V, 19).

Les quatre petits vers sont le développement de l'idée annoncée dans le grand, mais il n'i a pas de raison pour que le mètre change pour parler du renard et du singe qui ne jouent pas de rôle spécial dans cette fable, et il en résulte que le dernier vers qui noue la fable n'a pas le relief qui lui conviendrait.

Quatre animaux divers, le chat grippe-fromage,
Triste oiseau le hibou, ronge-maille le rat,
Dame belette au long corsage,
Toutes gens d'esprit scélérat
(Id., VIII, 22),

Il n'i a pas de raison pour mettre ainsi en évidence la belette qui ne joue pas de rôle particulier dans la fable. Tous les animaux devraient figurer dans des vers semblables ; il est probable que La Fontaine a dérogé ici à ses abitudes pour ne pas renoncer à cette jolie expression :

Dame belette au long corsage.

Nous avons vu plus aut qu'un contraste était bien marqué par un changement de mètre. Il en sera évidemment de même d'un changement quelconque dans les idées, dans la suite du développement, de l'arrivée d'un événement nouveau, de l'entrée en scène d'un nouveau personnage :

Sous un sourcil épais il avoit l'œil caché,
Le regard de travers, nez tortu, grosse lèvre,
Portoit sayon de poil de chèvre,
Et ceinture de joncs marins
(Id., XI, 7),

changement de mètre parce qu'on passe de la personne à son vêtement.

Celui-ci, glorieux d'une charge si belle,
N'eût voulu pour beaucoup en être soulagé.
Il marchoit d'un pas relevé
Et faisoit sonner sa sonnette
(Id., I, 4).

...ses plus proches voisins
Ne s'en sentoient non plus que les Américains.
Ce fut leur avantage : ils eurent bonne année,
Pleine moisson, pleine vinée :
Monsieur le receveur fut très mal partagé.
L'an suivant, voilà tout changé :
Il ajuste d'une autre sorte
La température des cieux.
Son champ ne s'en trouve pas mieux ;
Celui de ses voisins fructifie et rapporte
(Id., VI, 4).

Le premier petit vers développe l'idée indiquée dans le second émistiche de l'alexandrin qui le précède. L'alexandrin qui le suit marque un contraste; puis le ton change avec une autre série d'événements, et le dernier grand vers marque de nouveau un contraste.

Je la conduirai si bien
Qu'on ne se plaindra de rien.
Le ciel eut pour ses vœux une bonté cruelle
(Id. VII, 17).

Un nouveau personnage entre en action.

Daims et cerfs de climat changèrent,
Chacun à s'en aller fut prompt.
Un lièvre apercevant l'ombre de ses oreilles

(Id., V, 4).

...lassé de vivre
Avec des gens muets, notre homme, un beau matin,
Va chercher compagnie et se met en campagne.
L'ours, porté d'un même dessein,
Venoit de quitter sa montagne.
Tous deux par un cas surprenant,
Se rencontrent en un tournant.
L'homme eut peur : mais comment esquiver? et que faire?
Se tirer en gascon d'une semblable affaire
Est le mieux; il sut donc dissimuler sa peur.
L'ours, très mauvais complimenteur,
Lui dit : Viens t'en me voir. L'autre reprit : Seigneur

(Id., VIII, 10),

changement de mètre chaque fois qu'il i a changement de personnage ou événement nouveau ; au troisième petit vers il n'i a pas de changement de mètre parce qu'il s'agit d'un événement prévu. Le dernier évènement, préparé par l'avant dernier vers, est un événement unique à deux personnages.

Des taillis les plus hauts mon front atteint le faîte ;
Mes pieds ne me font point d'honneur,
Tout en parlant de la sorte,
Un limier le fait partir.
Il tâche à se garantir ;
Dans les forêts il s'emporte.
Son bois, dommageable ornement,
L'arrêtant à chaque moment,
Nuit à l'office que lui rendent
Ses pieds de qui ses jours dépendent

(Id., VI, 9).

Le premier changement de mètre marque un contraste : il oppose les pieds au front. Après ce vers de uit sillabes il survient un événement brusque et inattendu, l'arrivée du limier suivie de la fuite du cerf. Un changement de mètre était nécessaire, mais un vers d'un nombre de sillabes pair n'eût pas exprimé cette surprise et ce mouvement précipité; d'où l'emploi du petit vers boîteux de sept sillabes. Après quatre vers, l'octosillabe nous ramene pour le ton et l'idée au commencement de la fable.

Messire loup vous servira,
S'il vous plait, de robe de chambre.
Le roi goûte cet avis-là.
On écorche, on taille on démembre
Messire loup. Le monarque en soupa
(Id., VIII, 3),

Après les conseils du renard, et l'acquiescement du lion, on passe immédiatement aux actes, à l'exécution ; d'où nécessité d'un changement de mètre. Il i a changement de mètre bien que ce soit un octosillabe, car il a trois mesures. En réalité c'est une sorte d'alexandrin qui arrive, mais un alexandrin dont la 4e mesure est rejetée par la rime sur le vers suivant. Ce « messire loup » qui est ainsi mis en relief par le vers de 10 sillabes était bien inattendu au commencement de la fable.

Nous venons de rencontrer un vers dans lequel le commencement seul est important ; c'est pour ce commencement qu'à lieu le changement de mètre, le reste du vers est insignifiant. Ce fénomène n'est pas rare chez La Fontaine, c'est même le cas le plus fréquent lorsqu'il emploie un vers de 10 sillabes isolé ; cela s'explique fort bien ; une fois qu'il a mis en relief ce qu'il voulait faire ressortir, qu'importe la fin du vers? En voici d'autres exemples :

Mais après certain temps souffrez qu'on vous propose
Un époux beau, bien fait, jeune, et tout autre chose
Que le défunt. Ah! dit-elle aussitôt
Un cloître est l'époux qu'il me faut
(Id., VI, 21).

Les mots en rejet dans le vers de 10 sont ce qu'il i a de plus saillant dans toute la fable. C'est en même temps le centre de la fable ; toute la première partie i aboutit, et c'est le point de départ de tout le reste. — Le second émistiche est sans intérêt ; le ritme n'a donc changé que pour ces mots, car le second émistiche est celui d'un alexandrin.

Vous moquez-vous ? dit l'autre : ah ! vous ne savez guère
Quelle je suis. Allez, ne craignez rien
(Id., VIII, 6),

ce « quelle je suis » annonce tout le reste de la fable, étant donné qu'il va être immédiatement commenté par

L'autre grille déjà d'en conter la nouvelle ;
Elle va la répandre en plus de dix endroits.

Il vendit son tabac, son sucre, sa cannelle,
Ce qu'il voulut, sa porcelaine encore :
Le luxe et la folie enflèrent son trésor ;
Bref, il plut dans son escarcelle
(Id., VII, 14).

« Ce qu'il voulut » est le mot important, le résumé de toute la première partie, la même idée que le vers de huit sillabes ; le deuxième émistiche est presque du remplissage.

Il avoit dans la terre une somme enfouie,
Son cœur avec, n'ayant autre déduit
Que d'y ruminer jour et nuit
(Id., IV, 20),

« son cœur avec » prépare les lamentations qui vont suivre.

Nous croyons avoir examiné dans les exemples précédents tous les cas qui peuvent se présenter et comme ils s'expliquent tous parfaitement par les principes que nous avons posés au début, la justesse de nos explications est par là démontrée. Néanmoins, comme dit le fabuliste :

Deux sûretés valent mieux qu'une,
Et le trop en cela ne fut jamais perdu.

Nous allons donc vérifier les résultats obtenus et les faits constatés dans des exemples isolés, par l'étude détaillée de deux fables tout entières :

Le Gland et la Citrouille (IX, 4)

Dieu fait bien ce qu'il fait. Sans en chercher la preuve
En tout cet univers, et l'aller parcourant,
Dans les citrouilles je la treuve.

Ton noble pour la réflexion morale et parce qu'il est question de Dieu, cf. p. 188. La même mètre lent se continue pour peindre la durée qu'il faudrait pour parcourir tout l'univers en cherchant. Petit vers pour montrer la rapidité de la trouvaille et la singularité de cette trouvaille ; il i a dans ce changement de rítme non seulement l'expression d'un changement d'idées, mais aussi d'une plaisanterie. C'est en même temps l'annonce du sujet.

Un villageois, considérant
Combien ce fruit est gros et sa tige menue :
A quoi songeoit, dit-il, l'auteur de tout cela ?
Il a bien mal placé cette citrouille-là !

Introduction rapide par un petit vers du principal personnage ; mais aussitôt après, le vers s'allonge et se ralentit pour exposer les considérations du villageois, considérations fort importantes parce qu'elles déterminent l'existence de la fable, et lentes en même temps parce que les réflexions d'un villageois ne sont généralement pas rapides ; il ne comprend pas vite. L'idée et la situation ne changent pas durant ces trois vers aussi n'i rencontrons-nous pas de changement de mètre. Mais dès qu'il a trouvé la solution, qu'il sait ce qu'il aurait fallu faire, il i a changement de mètre pour marquer le changement de son état d'esprit, et adoption d'un vers plus rapide pour peindre la vivacité avec laquelle il expose sa trouvaille :

Eh parbleu ! je l'aurois pendue
A l'un des chênes que voilà ;

C'eût été justement l'affaire :
Tel fruit, tel arbre, pour bien faire.

Là-dessus changement d'idée complet ; c'est en quelque sorte l'auteur qui prend la parole, quoique au fond ce soit toujours notre villageois qui poursuit ses réflexions, qui déplore de n'avoir pas été consulté par le Créateur, et tournant à cette idée ses regards vers le ciel, aperçoit un gland sur un chêne, le considère, l'examine et brusquement trouve ce que Dieu aurait dû faire. Voilà l'explication du changement de ritme qui nous amène quatre vers lents suivis d'un petit vers rapide :

C'est dommage, Garo, que tu n'es point entré
Au conseil de celui que prêche ton curé ;
Tout en eût été mieux : car pourquoi, par exemple,
Le gland, qui n'est pas gros comme mon petit doigt,
Ne pend-il pas en cet endroit ?

Non seulement il a trouvé qu'il fallait mettre le gland à la place de la citrouille, mais encore que Dieu s'est trompé. Cette seconde découverte doit être énoncée avec la même vivacité et la même assurance que la précédente, aussi n'avons-nous pas de changement de mètre :

Dieu s'est mépris : plus je contemple, etc.

Pourtant, au moment où il vient de lancer cette érésie, il éprouve un scrupule, il examine de nouveau la question, d'où le vers lent, mais n'i trouve que la confirmation de sa précédente conclusion, qu'il répète en d'autres termes dans le même mètre vif que précédemment :

Dieu s'est mépris : plus je contemple
Ces fruits ainsi placés, plus il semble à Garo
Que l'on a fait un quiproquo.

Là-dessus l'auteur prend la parole pour nous raconter la suite de l'aventure, d'où changement de mètre et adoption d'un mètre lent, parce qu'il n'i a pas de raison pour en prendre un qui soit vif. Nous avons une série de neuf tétramètres de douze sillabes :

Cette réflexion embarrassant notre homme,
On ne dort point, dit-il, quand on a tant d'esprit ;
Sous un chêne aussitôt il va prendre son somme.
Un gland tombe : le nez du dormeur en pâtit.
Il s'éveille ; et portant la main sur son visage,
Il trouve encor le gland pris au poil du menton.
Son nez meurtri le force à changer de langage :
Oh ! oh ! dit-il, je saigne ! Et que seroit-ce donc
S'il fût tombé de l'arbre une masse plus lourde...

Pourquoi l'auteur n'a t-il pas changé de mètre dès le second vers de cette tirade, pour les paroles de Garo :

On ne dort point, dit-il, quand on a tant d'esprit,

parce que le villageois qui dort déjà à moitié ne les a sûrement pas prononcées d'un ton bien vif, mais surtout parce que placées ainsi au milieu de la narration et encadrées dans le récit fait par le poète, elles perdent en quelque sorte leur personnalité, bien qu'elles soient au stile direct, et deviennent simplement comme ce qui les précède et ce qui les suit un des événements que rapporte le fabuliste. Au nitième vers, le dormeur réveillé reprend la parole ; pourquoi n'i a-t-il pas changement de mètre ? les paroles du paysan ne sont-elles pas une brusque explosion de surprise suivant les constatations qu'il a faites ? Non ; c'est en faisant ces constatations qu'il parle et qu'il se prend à réfléchir sur ce qui lui est arrivé et ce qui aurait pu lui arriver, et pas plus ici que précédemment ses réflexions ne sont rapides : la nature de son cerveau s'i oppose absolument :

Oh ! oh ! dit-il, je saigne ? et que seroit-ce donc
S'il fût tombé de l'arbre une masse plus lourde,
Et que ce gland eût été gourde ?

Le petit vers rapide qui termine cette frase est là parce que au milieu de sa méditation il se rappelle soudain les réflexions qu'il avait faites avant son sommeil ; c'est comme plus aut la conclusion de ses réflexions, aussi avons-nous le même ton que précédemment ; notons d'ailleurs que ce vers est d'une

importance capitale puisqu'il rappelle tout le sujet de la fable et amène le dénouement ; il était donc nécessaire de le mettre en relief.

En même temps le villageois se rappelle que non seulement il voulait mettre les citrouilles à la place des glands, mais qu'il accusait aussi le Créateur de s'être mépris ; il envisage ce second point, d'où le vers lent :

Dieu ne l'a pas voulu : sans doute il eût raison,

et aussitôt qu'il a trouvé la solution de ce problème il le dit de nouveau vivement :

J'en vois bien à présent la cause.

La fable est terminée, l'auteur en a exposé tous les événements, et n'a plus rien d'intéressant à nous dire, aussi la clôt-il brusquement sans changer de rythme par deux petits vers rapides :

En louant Dieu de toute chose,
Garo retourne à la maison.

Prenons une fable un peu plus compliquée :

Les deux Pigeons (IX, 2)

Le poète introduit ses personnages et expose le sujet de la fable en petits vers rapides :

Deux pigeons s'aimoient d'amour tendre :
L'un d'eux, s'ennuyant au logis,
Fut assez fou pour entreprendre
Un voyage en lointain pays.
L'autre lui dit : Qu'allez-vous faire ?
Voulez-vous quitter votre frère ?
L'absence est le plus grand des maux :
Non pas pour vous, cruel ! Aux moins que les travaux...

Pourquoi n'avons-nous pas changement de mètre pour la réflexion morale :

L'absence est le plus grand des maux ?

parce qu'elle est ici un des arguments de l'un des deux pigeons, exactement au même titre que

Voulez-vous quitter votre frère,

et que par conséquent il la dit du même ton. Mais lorsque son discours devient un reproche personnel, le mètre change aussitôt :

Non pas pour vous, cruel ! Au moins que les travaux...

Dans ce vers, fénomène que nous avons rencontré plusieurs fois, c'est le premier émistiche surtout qui est important, et c'est pour lui uniquement qu'a lieu le changement de mètre. Le second émistiche sert à introduire un développement nouveau, un nouvel argument suscité au pigeon par son amour par son frère, argument dont les éléments sont mis en relief par un changement de mètre immédiat, un retour au vers de 8 sillabes dès la fin de cet alexandrin :

..... Au moins, que les travaux,
Les dangers, les soins du voyage,
Changent un peu votre courage.
Encor si la saison s'avançoit davantage !

Nous voyons un nouveau changement de mètre parce que l'oiseau passe des possibilités générales aux faits particuliers, et une fois ce mètre déterminé tous les faits particuliers qui lui viennent à l'esprit, il les énonce dans le même mètre :

Encor si la saison s'avançoit davantage ?
Attendez les zéphyrs: qui vous presse? un corbeau
Tout à l'heure annonçoit malheur à quelque oiseau.
Je ne songerai plus que rencontre funeste,
Que faucons, que réseaux. Hélas ! dirai-je, il pleut.

Ces deux mots « que faucons, que réseaux » sont le développement de cette expression plus générale « que rencontre funeste » ; ordinairement dans un cas pareil, nous l'avons vu,

La Fontaine insiste sur les détails qui précisent une idée générale en changeant de mètre ; il ne l'a pas fait ici, mais il leur a donné un relief équivalent en coupant le sens à l'émistiche. Il i a trouvé cet avantage d'avoir à sa disposition un second émistiche pour introduire, comme tout à l'eure, une idée nouvelle. Le pigeon ne craint pas seulement pour son ami le danger accidentel et problématique d'être tué ou pris, mais sa sollicitude fraternelle va jusqu'à s'inquiéter des simples souffrances que lui causeront certainement les changements d'atmosfère ; cette idée était déjà comprise dans ce vers :

Encor si la saison s'avançoit davantage !

mais il la reprend ici sous un autre aspect, avec une allure plus vive en montrant à l'égoïste voyageur quelles seront ses continuelles angoisses, les questions qu'il se posera avec inquiétude, et il les présente en stile direct, comme s'il se les faisait déjà. C'est pourquoi, aussitôt cette pensée introduite par le second émistiche, le mètre change et redevient plus rapide :

..... Hélas ! dirai-je, il pleut :
Mon frère a-t-il tout ce qu'il veut,
Bon soupé, bon gîte, et le reste ?

Cette expression « tout ce qu'il veut » se détaille et se précise dans le vers suivant ; c'est bien encore un octosillabe, mais il est ritmé à trois mesures au lieu de deux ; il est donc notablement plus lent (il i a ralentissement d'un tiers) et produit l'écartement analitique nécessaire.

Le pigeon cesse de parler et le poète nous indique l'effet produit sur son compagnon par ses paroles. Il faut un nouveau changement de mètre. La Fontaine l'obtient très simplement en rendant à l'octosillabe son allure abituelle à deux mesures :

Ce discours ébranla le cœur
De notre imprudent voyageur ;
Mais le désir de voir et l'humeur inquiète
L'emportèrent enfin....

Il semblait qu'il allait céder, mais il se produit soudain un revirement dans son opinion et il s'abandonne à son projet aventureux. Ce revirement est marqué par le retour à l'alexandrin qui subsistera tant que l'idée se développera sans qu'aucun détail demande à être mis en relief :

Mais le désir de voir et l'humeur inquiète
L'emportèrent enfin. Il dit : Ne pleurez point ;
Trois jours au plus rendront mon âme satisfaite.
Je reviendrai dans peu conter de point en point
Mes aventures à mon frère ;
Je le désennuierai. Quiconque ne voit guère,
N'a guère à dire aussi. Mon voyage dépeint
Vous sera d'un plaisir extrême.
Je dirai : j'étais là ; telle chose m'avint :
Vous y croirez être vous même

Le premier petit vers :

Mes aventures à mon frère,

contient dans les mots « à mon frère » l'unique marque de tendresse que le voyageur donne à son ami. Il demandait pour cela seul à être mis en évidence, mais il sert surtout à attirer l'attention par le changement de mètre qu'il constitue, et elle se porte sur le commencement du vers suivant :

Je le désennuierai....

C'est en effet le grand argument qu'il oppose aux bonnes raisons du pigeon casanier. Il est beaucoup moins sentimental que ce dernier, et ne trouve pas autre chose à dire. Il s'efforce alors de mettre sa justification en valeur, mais il ne lui vient à l'esprit que des développements sans ampleur. C'est sec, c'est décousu, impression que le poète donne bien en brisant ses vers à la césure, en faisant commencer et finir les propositions à cet endroit. Il réussit pourtant, à force de retourner son argument sous toutes ses faces, à le mettre encore deux fois en relief, au moyen de ce petit vers :

Vous sera d'un plaisir extrême,

puis de ce dernier :

Vous y croirez être vous-même.

La discussion est terminée. Le poète prend la parole pour nous raconter le départ et les premiers événements qui le suivirent, et naturellement pour cela il revient au grand vers de 12 sillabes :

A ces mots, en pleurant, ils se dirent adieu.
Le voyageur s'éloigne ; et voilà qu'un nuage
L'oblige de chercher retraite en quelque lieu.
Un seul arbre s'offrit, tel encor que l'orage
Maltraita le pigeon en dépit du feuillage.
L'air devenu serein, il part tout morfondu,
Sèche du mieux qu'il peut son corps chargé de pluie ;
Dans un champ à l'écart voit du blé répandu,
Voit un pigeon auprès : cela lui donne envie ;
Il y vole, il est pris : ce blé couvroit d'un lacs
Les menteurs et traîtres appâts.

Le petit vers qui termine cette période est fort important et le poète le met en relief parce qu'il rappelle un des malheurs annoncés par le pigeon demeuré au logis :

Je ne songerai plus... que réseaux.

Le fabuliste n'a pas cru devoir s'appesantir sur le premier événement, « l'orage », qui

Maltraita le pigeon en dépit du feuillage.

Le pigeon en a souffert sans doute, mais il n'en a pas fait grand cas : c'était prévu, il s'i attendait et ce n'est pas assez grave pour le faire renoncer à son projet. Nous ne devons pas nous i appesantir plus que lui ; mais cette fois c'est la seconde peine qu'il éprouve, et beaucoup plus terrible : « il est pris » ; ce n'est plus un de ces événements qui sont dans l'ordre naturel des choses, c'est un accident. Cela lui donne à réfléchir et à nous aussi, grâce au petit vers qui attire notre attention.

L'auteur reprend le même ton pour la suite de son récit :

Le lacs étoit usé : si bien, que de son aile,
De ses pieds, de son bec, l'oiseau le rompt enfin :

Quelque plume y périt ; et le pis du destin
Fut qu'un certain vautour à la serre cruelle
Vit notre malheureux, qui, traînant la ficelle
Et les morceaux du lacs qui l'avoit attrapé,
Sembloit un forçat échappé.

Le petit vers est là pour nous montrer le changement survenu dans l'état du voyageur : il n'est plus alerte et gai comme au départ, il s'enfuit, il a peur, il est même gêné dans son vol par les morceaux du lacs qui lui restent attachés, et un nouveau danger le menace, un autre des accidents annoncés (« je ne songerai plus... que faucons »), et c'est même là surtout ce que le petit vers doit mettre en relief en attirant l'attention sur le commencement du grand vers suivant :

Le vautour s'en alloit le lier...

Le poète continue :

Le vautour s'en alloit le lier, quand des nues
Fond à son tour un aigle aux ailes étendues.
Le pigeon profita du conflit des voleurs,
S'envola, s'abattit auprès d'une masure,
Crut pour ce coup que ses malheurs
Finiroient par cette aventure.

Nous avons montré à plusieurs reprises que lorsqu'il survient un nouveau personnage, lorsqu'un nouvel événement se produit, La Fontaine a coutume de changer de mètre. Ici, le vautour, l'aigle arrivent sans changement de ritme, et de l'aigle on passe de nouveau au pigeon en gardant le même vers. C'est qu'à cet endroit il n'i a en réalité qu'un seul personnage en jeu, le pigeon, et tout le reste n'est que la série des aventures qu'il éprouve.

Les deux petits vers qui terminent cette dernière frase :

Crût pour ce coup que ses malheurs
Finiroient par cette aventure,

prouvent bien ce que nous disions tout à l'eure que le lacs lui avait donné à réfléchir ; mais au moment où l'on croit

qu'il est complètement découragé, qu'il est convaincu que son frère avait raison, et ne va plus songer qu'à l'aller rejoindre, il se rassure soudain, pense que ses peines sont terminées et se dispose sans doute, tant est grande sa vanité, à poursuivre sa route pour avoir des événements plus gais à raconter à son frère. Cette idée demandait à être mise en relief ; les deux petits vers i pourvoient.

Mais un nouvel accident survient, un accident qui n'avait pas été annoncé par l'autre pigeon et qui fait contraste avec la quiétude que l'oiseau était en train de recouvrer. Un changement de mètre exprime ce contraste :

Mais un fripon d'enfant (cet âge est sans pitié)
Prit sa fronde, et du coup tua plus qu'à moitié
La volatile malheureuse,
Qui, maudissant sa curiosité,
Traînant l'aile et tirant le pied,
Demi-morte, et demi-boîteuse,
Droit au logis s'en retourna :
Que bien, que mal, elle arriva
Sans autre aventure fâcheuse.

Le petit vers « la volatile malheureuse » n'a aucune importance en lui-même, mais il sert à introduire et à mettre en relief le vers de dix sillabes « qui maudissant sa curiosité », dont le rôle est considérable : il nous oblige à faire un retour en arrière sur le commencement de la fable, s'oppose aux deux petits vers dont nous parlions tout à l'eure et nous montre le pauvre oiseau enfin convaincu et déplorant son funeste entêtement. Il i a changement de ritme pour le vers suivant parce que la description passe de l'état moral du pigeon à son état fisique. Enfin l'auteur n'ayant plus de nouvel événement à relater clôt rapidement sa fable sans changer de mètre comme dans « Le gland et la citrouille ».

La fable est terminée ; la joie qu'éprouvent les deux pigeons de se retrouver, nous l'imaginons aisément sans qu'il soit besoin de nous la décrire ; mais La Fontaine a voulu ajouter à ce récit une sorte de moralité sous forme de conseil. La meilleure transition qu'il ait trouvée pour introduire

ce nouveau développement a été précisément de nous dire, en prenant personnellement la parole, quel fut leur bonheur d'être réunis. Du moment qu'il parle en son nom le ritme doit changer :

Voilà nos gens rejoints ; et je laisse à juger
De combien de plaisir ils payèrent leurs peines.

Naturellement le conseil qui se rattache à cela et que cette frase introduit doit débuter dans le même mètre :

Amants, heureux amants, voulez-vous voyager ?
Que ce soit aux rives prochaines.

Le second vers contient l'idée principale, il renferme le conseil que donne le poète, conseil fondé sur les événements racontés dans la fable et évoque par conséquent le souvenir de toutes les tribulations de l'oiseau voyageur ; c'est pourquoi il est dans un mètre différent du précédent. Ce conseil, le fabuliste ne le donne pas en passant, il le développe, le reprend sous une autre forme pour i insister, d'où nouveau changement de mètre :

Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,

Comment le même objet peut-il toujours plaire ?

L'ennui naquit un jour de l'uniformité

a dit Voltaire ; mais Platon avait enseigné avant lui que le plaisir naît de la variété et du changement. Ce sera là pour La Fontaine le moyen de développer son idée « un monde toujours beau » et d'en préciser les détails en un vers plus rapide :

Toujours divers, toujours nouveau.

Mais comment une seule personne peut-elle être « *un monde* » pour une autre ? Voilà une autre idée à préciser et si l'on veut que son développement fasse quelque impression il faut de nouveau changer le mètre :

Tenez vous lieu de tout, comptez pour rien le reste.

De même que tout à l'eure l'idée du boneur des deux pigeons réunis avait suggéré à l'auteur le conseil qu'il vient de nous donner et qu'il i a joint sans changer de mètre ; de même ici la dernière idée exprimée « comptez pour rien le reste », lui fait faire un retour en arrière sur lui-même et lui remet en mémoire des souvenirs personnels qu'il i rattache de la même manière sans changer de mètre ; il change d'idée particulière, il ne change pas d'état d'esprit général, et c'est toujours lui qui parle, toujours lui qui est en scène :

J'ai quelquefois aimé : je n'aurois pas alors,
Contre le Louvre et ses trésors,
Contre le firmament et sa voûte céleste,
Changé les bois, changé les lieux...

S'il veut pourtant que nous comprenions bien la aute estime qu'il faisait de son boneur, il faut qu'il prenne un mètre plus rapide pour nous dire :

Contre le Louvre et ses trésors

et s'il veut renchérir encore sur cette idée il faudra recourir au contraire au vers lent qui analise les éléments d'idées qu'il contient :

Contre le firmament et sa voûte céleste

Quand au petit vers suivant :

Changé les bois, changé les lieux,

il n'a pas grand intérêt par lui-même ; ces bois et ces lieux le fabuliste ne pouvait les échanger contre rien puisqu'il ne les possédait même pas, et ils n'avaient pas pour lui une grande importance en eux-mêmes ; mais ce qui avait à son sentiment un prix unique et incomparable, c'étaient les souvenirs attachés à ces bois et à ces lieux. S'il a mis un petit vers à cet endroit, c'est donc pour introduire en lui donnant du relief le grand vers dans lequel il exprimera ces précieux souvenirs :

Honorés par les pas, éclairés par les yeux

de quelle divinité ? grand Dieu !

De l'aimable et jeune bergère
Pour qui, sous le fils de Cythère,
Je servis, engagé par mes premiers serments !

Nous ne nous i attendions pas à cette aimable et jeune bergère ; mais nous avions tort : que peut-il i avoir au-dessus de l'objet des premières amours ? C'est bien ce que sent le poète ; il le met en relief par un changement de mètre et ne nous parle pas de ses autres amours. Il envisage un instant ce charmant souvenir, puis la mélancolie le prend et son ton devient grave et lent dès ce vers :

Je servis, engagé par mes premiers serments !

pour se maintenir dans la même note presque jusqu'à la fin :

Hélas ! quand reviendront de semblables moments !
Faut-il que tant d'objets si doux et si charmants
Me laissent vivre au gré de mon âme inquiète !

Pourtant ici un élan d'entousiasme et de désir l'oblige à prendre un mètre plus vif ; il ne quitte pas le vers de douze sillabes, mais il le bat à trois mesures, fénomène assez rare chez lui :

Ah ! si mon cœur | osoit encor | se renflammer !

Mais il retombe aussitôt dans sa tristesse pour énoncer l'interrogation suivante qui est bien dans son esprit une affirmation :

Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête ?

Enfin le dernier vers, sous forme interrogative, est bien une autre affirmation, et grâce au resserrement sintétique du petit vers qui l'exprime, une conclusion :

Ai-je passé le temps d'aimer ?

Nous venons de voir avec quelle perfection La Fontaine a

manié le vers libre. Aussi quand nous trouvons au sujet de ses fables un jugement d'un grand poète absolument contraire au nôtre, sommes-nous obligés de le prendre en considération et de voir ce qui a pu le déterminer. Le grand poète qui a médit de La Fontaine, beaucoup plus grand poète que son critique à notre sens, c'est Lamartine qui écrit dans la Préface des *Méditations* : « On me faisait bien apprendre aussi par cœur quelques fables de La Fontaine ; mais ces vers boiteux, disloqués, inégaux, sans symétrie ni dans l'oreille ni sur la page, me rebutaient ». On sait d'autre part que Lamartine « traitait en enfant » Alfred de Musset, également plus grand poète que lui. Avait-il un orgueil qui le portât à se faire le détracteur de tous ses rivaux passés ou contemporains ? Non, il était orgueilleux sans doute, mais pas au delà de ce qui est permis à un homme de génie qui a conscience de sa valeur. Ce qui lui a fait prendre en aversion les fables de La Fontaine, c'est tout d'abord que, comme la plupart de nos jeunes gens, il avait été contraint, dans son enfance, de les apprendre par cœur, sans les comprendre, sans qu'on lui donnât les explications qui auraient fait de cette étude une jouissance au lieu d'une corvée, et que, incapable de revenir sur cette première impression, il avait fait porter, comme il arrive trop souvent, sa rancune sur le poète qui n'en pouvait mais, au lieu de la laisser retomber sur ses mauvais maîtres, qui seuls la méritaient.

C'est là une raison, mais une faible raison. Les véritables motifs de son dédain pour La Fontaine et Musset, c'est dans la nature même de son esprit qu'il faut les chercher. Lui-même nous donne involontairement une indication quelques lignes plus aut que le passage cité : « La *Henriade*, dit-il, toute sèche et toute déclamatoire qu'elle fût, me ravissait ». Celui qui a pu un jour dans sa vie s'entousiasmer pour la poésie de Voltaire,

« Grand homme *assurément*, mais poète non pas »,

celui-là ne pouvait pas comprendre La Fontaine et Musset. La *Henriade* est écrite avec une grande facilité comme toutes les œuvres de Voltaire, mais les vers sont d'une

monotonie désespérante, d'une facture absolument lâchée, la langue est imprécise, redondante, bondée de chevilles, et toute poésie en est absente. Lamartine avait comme Voltaire une étonnante facilité, et peu de poètes ont su comme lui développer et étaler avec aisance la période française. Mais il avait le défaut de cette qualité ; il était incapable de se corriger, de supprimer ou de refaire un vers mal venu, et s'il nous a donné quelques-unes des plus belles pages de notre poésie, il en a trop laissé qui ne sont que du verbiage, avec une pensée si peu précise qu'on la saisit à peine, dans des vers d'une uniformité fatigante, et au fond moins armonieux réellement que simplement faciles. Le talent de Lamartine a toujours évolué dans un cercle d'idées extrêmement restreint, et ne lui permettait pas de comprendre les idées différentes des siennes ; voilà pourquoi La Fontaine et Musset devaient lui échapper pour une bonne part de leurs œuvres. Il faut ajouter, et c'est ce qui achèvera de nous expliquer son jugement sur La Fontaine, qu'il n'a jamais su se servir du vers libre. Nous allons nous en rendre compte par un exemple, que je ne prends pas au asard, mais que je choisis parmi les meilleures pièces qu'il ait faites en ce genre. Lamartine a donc fait des vers libres ? Si on le lui avait dit, il aurait sans doute protesté. Pourtant il faut bien le reconnaître, il a des pièces qui sont en vers libres exactement au même titre que l'*Amphitryon* de Molière, c'est-à-dire que plus exactement ce sont des stances libres, en ce sens que les rimes n'enjambent pas, comme chez La Fontaine, d'une période sur l'autre ; mais comme il n'i a pas deux de ces stances qui soient semblablement construites, les changements de mètres sont abandonnés absolument au caprice du poète, et c'est là par excellence ce qui constitue le vers libre. Pour cette pièce comme pour la plupart des suivantes il nous est impossible de citer le texte ; ce serait transformer notre livre en un recueil de morceaux choisis. Mais nous ne saurions trop recommander au lecteur de n'examiner nos analises qu'avec les textes sous les ieux :

La Retraite (Premières méditations)

1re strofe : Pourquoi débuter par un petit vers rapide ?

La Fontaine commence ainsi ses fables quand il veut présenter rapidement ses personnages. Les trois premiers vers peignent la situation de M. de Châtillon ; du moment que l'idée ne change pas, ils devraient être tous trois dans le même mètre, et ce mètre ne devrait pas être celui de 8 syllabes parce que l'idée exprimée ne demande nullement de la vivacité. Où le mètre devait changer, c'est au 4me vers : « Le temps... » qui conclut cette description de la situation du vieillard, et en même temps contient l'idée importante, celle qui annonce tout le développement et tout le sujet de la pièce. Pour les deux vers suivants il i avait lieu de changer de nouveau de mètre parce qu'ils reprennent l'idée exprimée dans le 4me en la présentant sous un autre aspect et en la précisant.

2me strofe : Le poète change de mètre et il a raison puisqu'il i a changement d'idée : dans la strofe précédente il a parlé d'une personne en particulier et dans celle-ci il arrive à des considérations générales. Pour le second vers il change de nouveau de mètre et c'est de nouveau avec raison ; j'ajouterai que le choix du mètre de ces deux premiers vers est très eureux, le petit vers ne contenant en somme que le sujet de la proposition et le grand vers qui suit étant parfaitement propre à dérouler en la mettant en relief l'opinion que le poète exprime sur la question. C'est le même procédé et les mêmes mètres qu'a employés La Fontaine lorsqu'il a dit :

Le fabricateur souverain
Nous créa besaciers tous de même manière.

Après ce grand vers le poète change de nouveau de mètre et ce changement est encore justifiable parce qu'il i a de nouveau changement de point de vue, qu'après nous avoir exposé ce que sont à ses ieux nos beaux jours, il nous montre maintenant le cas qu'il en faut faire, et qu'en même temps il ajoute une restriction à l'indifférence que le sage doit avoir pour eux, lorsqu'il dit « excepté nos amours », restriction qui annonce un nouveau développement. Mais quand ce nouveau développement arrive, un changement de mètre est nécessaire, et là, l'auteur ne l'a pas opéré ; il l'a fait attendre jusqu'au vers suivant :

c'est trop tard. Il fallait prendre le mètre de 12 syllabes dès le 5me vers et le garder pour tout le développement, sauf à le conclure, comme il l'a fait, dans un petit vers qui exprime son idée de la façon la plus nette et la résume.

3me strofe : Changement d'idée, d'où changement de mètre, et emploi du grand vers puisqu'il s'agit d'énoncer une sorte de maxime générale ; tout cela est fort bien, mais ne convient qu'aux deux premiers vers. Après, l'auteur quittant cette maxime générale pour revenir à son ami en particulier et la lui appliquer, un changement de mètre est nécessaire. Il fallait mettre en un petit vers à part l'idée exprimée par ces mots : « Tu le connais, ami ! » et comme ce qui vient immédiatement après développe en la précisant cette idée : « tu le connais », il fallait immédiatement reprendre le grand vers avec : « cet heureux coin de terre » et le garder pour tout ce développement où il n'i a rien qui demande un relief particulier. Pourtant dans la suite de ce développement Lamartine a introduit un petit vers :

Et, du monde embrassant la scène.

L'emploi de ce petit vers est justifiable, non qu'il contienne une idée qui fasse contraste avec ce qui précède ou ce qui suit immédiatement, mais parce qu'il annonce l'idée développée dans la stance suivante ; c'est-à-dire que si la strofe suivante n'existait pas, ce petit vers ne serait pas justifiable et que sa raison d'être n'est pas en lui-même, mais ors de lui.

4me strofe : Cette strofe ne faisant que développer et détailler la dernière idée exprimée, il devait i avoir changement de mètre. D'ailleurs le vers de 8 sillabes, grâce à sa vivacité, aurait admirablement convenu pour présenter rapidement et accumuler toutes les situations envisagées par l'auteur. En somme on pouvait faire toute la strofe dans le même mètre, et c'est le même vers de 8 sillabes qui à notre sens se serait le mieux adapté aux idées exprimées. Mais si l'on avait voulu indiquer dans ce développement des nuances de sens et en différencier les éléments par des changements de mètres, c'est au 5me vers qu'il fallait changer :

Tu vois les nations s'éclipser tour à tour,

car ceci est le développement de la dernière idée exprimée : « tout passe et rien ne change » et il fallait garder le nouveau mètre adopté jusqu'à la fin de la strofe. Mais changer au 6me vers, comme l'a fait Lamartine pour ce nouvel exemple présenté sous forme de comparaison :

Comme les astres dans l'espace

ce n'est nullement justifiable. Pourquoi le 7me vers :

De mains en mains le sceptre passe

est-il dans le même mètre que le précédent ? On ne le voit pas bien ; car si le poète a voulu introduire des nuances dans ce dernier développement, nous passons ici de l'idée de la disparition à celle de la transmission et du remplacement, et un changement de mètre était justifiable. Enfin du moment que le 8me vers ne fait que reprendre l'idée exprimée dans le 7me, on peut admettre le changement de mètre opéré par l'auteur ; mais nous le répétons, il eût été bien préférable d'exprimer dans un même mètre les idées contenues dans ces 4 derniers vers, et ce mètre aurait été le vers de 12 sillabes alors que celui de 8 aurait mieux convenu à la première moitié de la strofe.

5me strofe : Ici le poète semble avoir compris que le vers de 8 sillabes était le seul qui convînt pour exprimer la rapidité de la disparition des choses. Toute sa strofe est en vers de uit, sauf l'avant dernier qui est un alexandrin et qui n'est justifiable que par le désir du poète de mettre en relief le dernier vers :

Osaient nommer la vérité !

sans être obligé pour cela d'en faire un vers de 12 sillabes.

6me strofe : L'idée change complètement ; l'auteur revient à son ami et lui demande ce que le sage doit faire au milieu du doute et de l'erreur ; mais il oublie de changer de mètre, et c'est une grave faute. Il en change deux fois dans la strofe, mais les deux fois c'est sans raison appréciable ; il n'i a que pour le dernier vers que l'on comprendrait un changement, et il n'i en a pas.

7me et 8me strofes: A ces deux strofes nous n'adresserons aucune critique. Dans la première il déclare que le sage c'est son ami, et pour cela il commence par changer de mètre, ce qui n'est que légitime. Cette strofe contient deux petits vers à relief tout à fait justifiés par la sens.

La 8me strofe est une sorte de prière adressée à Dieu, qui demande un ton grave et lent, aussi est-elle composée de 4 alexandrins, ce qui est irréprochable.

La 9me strofe ne fait que développer et détailler le dernier vers de la précédente :

Donnez tout à celui qui vous demande peu.

Un changement de mètre était donc néceesaire, mais une fois un nouveau mètre adopté il devait être conservé jusqu'à la fin de la strofe. Le poète a bien opéré le changement de mètre, mais dès le second vers il a changé de nouveau, ce que rien ne saurait justifier.

Enfin dans la 10me et dernière strofe le poète parle de lui-même pour opposer sa situation d'esprit à celle de son ami. Il i a changement de personnage et contraste d'idées. Un changement de vers est indispensable : Lamartine n'a pas changé. Quant aux deux changements de mètres qu'il a faits dans cette strofe même, ils sont justifiables par le sens.

En somme, on le voit, si Lamartine dans ce morceau a été parfois eureux dans le choix de son mètre, il s'est fourvoyé si souvent, et parfois dans des cas si nets et si certains que l'on peut en conclure sans ésitation que le vers libre est un instrument délicat dont le maniement lui échappait. Etonnez-vous après cela qu'il n'ait pas compris, qu'il ait même aï le poète qui i a déployé une si prestigieuse maîtrise!

Nous ne pouvons pas terminer notre étude sur le vers libre sans parler de cette école moderne qui écrit en petites lignes inégales ; je dis *lignes*, parce que souvent à mon sens ce ne sont pas des vers. Laissant de côté toute considération générale, nous prendrons un morceau et l'examinerons : la critique doit toujours porter sur des faits précis et non sur des idées a

priori. Il serait très facile de prendre en ce genre une pièce absolument inintelligible, mais notre critique n'aurait pas de portée. Nous emprunterons donc notre exemple au meilleur poète de cette école, M. H. de Régnier, et nous choisirons la portion de pièce, je n'ose dire la strofe, car ce ne sont pas des strofes, qui en toute impartialité nous a paru la meilleure dans un des derniers livres de l'auteur. C'est dans « la Corbeille des Heures » :

Les Heures d'Amour sont jeunes et belles.
Les voici toutes,
Regarde-les !
Que leur importe l'ombre ou les cieux étoilés,
Le doux soleil au fleuve et l'averse à la route,
Les roses d'autrefois, les épines d'alors,
Et les robes de pourpre et les couronnes d'or ?
Que leur importe
Le miroir, la corbeille et la clef et la porte ?
Regarde-les.
Elles sont toutes là, couchées,
Chacune seule en sa pensée,
Aveugles, immobiles et belles ;
Mais l'Amour est au milieu d'elles,
Debout
Et mystérieux, tout à coup,
Dans l'envergure de ses ailes ;
Il chante nu au milieu d'elles,
Et toujours
Chacune en sa pensée entend chanter l'Amour.

Je ne crois guère que cette école ait fait mieux ; mais est-ce bon ? Voyons d'abord comment c'est construit. Laissons de côté l'idée qui est vague et simbolique, parfois obscure et ne nous occupons que de la facture matérielle. D'abord la rime : c'est tantôt une rime riche comme *importe* : *porte*, tantôt une rime simple comme *toujours* : *amour*, tantôt une assonance comme *debout* : *tout à coup*, tantôt rien du tout comme *belles* : *regarde-les*, à moins que le poète ne prononce *-lès*, ce qui est français quoique *-lés* soit plus courant et meilleur ; mais plus

loin *regarde-les* semble accouplé avec *couchées*, *pensées*, c'est-à-dire avoir un *é* fermé. Il i a évidemment un des deux endroits où l'assonance n'existe pas. D'ailleurs, quoiqu'il en soit de ce point un peu discutable, il i a dans d'autres morceaux quantité d'assonances sûrement fausses, une voyelle ouverte étant accouplée à une voyelle fermée. Maintenant comment sont réparties ces rimes et assonances de différentes qualités ; est-ce comme chez les grands classiques des XVIIe et XIXe siècles l'idée et l'éloignement qui déterminent le plus ou moins de richesse, en ce sens que les rimes sont d'autant plus riches que les mots qui les portent ont plus besoin d'être mis en lumière et sont plus éloignés l'un de l'autre ? Nullement, les deux rimes riches se suivent :

Que leur importe
Le miroir, la corbeille et la clef et la porte ?

et l'on ne voit pas qu'il i ait là rien qui demande un relief particulier. Nous avons une rime simple embrassée *toutes* : *route*, les autres étant plates ; je n'en saisis aucune raison. Les assonances sont aussi le plus souvent plates ; quelquefois croisées ou embrassées, sans que le motif en apparaisse. Enfin quand les rimes sont répétées et accompagnées d'assonances dans l'intérieur des lignes, on peut quelquefois i trouver le procédé fréquent chez les classiques qui a pour but d'insister sur tous les éléments d'un même développement et de le mettre en relief. C'est le cas ici :

Les roses d'autrefois, les épines d'al*ors*,
Et les *ro*bes de pourpre et les cou*ro*nnes d'*or* ?
Que leur imp*or*te
Le miroir, la corbeille et la clef et la p*or*te ?

Mais il faut remarquer d'abord que ces assonances ne commencent qu'au milieu du développement, et d'autre part que le plus souvent on chercherait en vain une raison analogue ; en sorte que dans les pièces de ce genre les sistèmes de rimes et d'assonances paraissent avoir été régis beaucoup plutôt par le asard que par l'art et la volonté.

Passons au ritme. Il i a dans ce morceau beaucoup de vers tels que les faisaient les classiques, et c'est sans doute là ce qui laisse à cette pièce une certaine allure. Il i a 6 vers de 12 sillabes qui sont ritmés à la classique ; mais il i a bien d'autres choses : il i a un vers de 10, un de 9, 6 de 8, 4 de 4 sillabes, un de 3 et un de 2. Prenons le tout dans l'ordre où l'auteur le présente et voyons si ces vers si différents sont bien ritmés et si leur emploi est justifié.

Le morceau débute par un vers de 10 coupé au milieu, puis deux vers de 4. On peut justifier le changement de mètre en disant que ces deux petits vers contiennent l'annonce du sujet. Mais il i a ici une cassure dans le ritme : le mouvement a été donné par deux mesures impaires à 5 sillabes non accompagnées dans le même vers de mesures paires, et nous passons à deux mesures paires, ce qui est absolument choquant. Le choquant en poésie n'est ni rare ni à éviter ; c'est en choquant son auditeur que l'on produit les effets les plus puissants, mais au moins faut-il que le sens l'exige, ce qui n'est point le cas.

Puis 4 vers classiques qui ne donnent lieu à aucune observation. Ils sont suivis d'un vers de 4 sillabes qui ne nous eurte en rien, puisqu'il vient ici après des vers auxquels les mesures paires ne sont pas étrangères ; le changement de mètre est d'autre part justifiable par le sens, puisque le poète veut mettre en relief l'idée de leur *indifférence* à quantité de choses. Le vers de 12 sillabes qui suit est aussi justifiable et également le vers de 4 qui vient après, puisque l'écrivain veut insister sur cette idée :

Regarde-les,

et qu'il annonce par là le tableau qui doit les peindre. Cette description est essentiellement en vers de 8 sillabes et l'on ne voit pas du tout comment ce mètre vif et rapide peut convenir à la description de personnes couchées, immobiles et absorbées dans leurs réflexions ; l'alexandrin s'imposait. Dans cette description en vers de 8 sillabes, entre le second et le troisième vient celui de 9 sillabes ; on pourrait sans doute justifier un changement de mètre à cause de l'accumulation des épitètes, mais un vers de 9 sillabes au milieu de vers de

8 doit sonner faux à la plupart des oreilles ; pourtant, s'il i a quelque chose qui puisse l'excuser, c'est la manière dont il est ritmé : 2, 4, 3, mesures qui toutes sont familières aux vers de 8 sillabes. S'il avait le ritme impair fixe : 3, 3, 3, on aurait ici la même faute que nous avons relevée au début du morceau.

Ensuite vient un vers de 8, puis un vers de 2 : « Debout », justifiable par l'importance du mot, due à son opposition avec « couchées », dans le premier des octosillabes. Puis 3 vers de 8, un de 3 et un de 12 qui ne donnent lieu à aucune observation.

Donc pour le ritme nous avons des changements justifiables et d'autres qui sont fautifs ; mais presque tous ceux que l'on peut admettre sont trop marqués ; il i a discordance entre l'effet à produire et la puissance du moyen employé.

Au point de vue des expressions, en passant sur ce fait, en somme étranger à notre sujet, que tout le passage est faiblement écrit, il i a lieu de remarquer dans tout le morceau une certaine monotonie ; cette monotonie est voulue, mais elle est obtenue en répétant les mêmes mots, parfois les mêmes lignes, procédé absolument enfantin, ici tout artificiel et qui n'apparaît à l'état naturel que dans les littératures jeunes et primitives, on pourrait même dire sauvages, ce qui n'est en rien le cas de la nôtre. Voici ces répétitions :

Les Heures d'Amour sont jeun*es et belles*
Aveugles, immobil*es et belles*
— Les voici *toutes*
Elles sont *toutes* là, couchées
— *Regarde-les*
Regarde-les
— *Que leur importe* l'ombre ou les cieux étoilés
Que leur importe
— Mais l'Amour est *au milieu d'elles*
Il chante nu *au milieu d'elles*
— *Chacune* seule *en sa pensée*
Chacune en sa pensée entend chanter l'Amour

ce qui fait six répétitions ou reproductions pour 20 vers. Nos

grands poètes expriment la monotomie d'une façon très différente et très artistique : celle-ci ne l'est pas.

En somme nous avons là un morceau mal pensé, faiblement écrit, maladroitement rimé ou assonancé, inabilement ritmé et avec des répétitions indignes d'une littérature comme la nôtre. M. de Régnier nous dirait peut-être que tout cela est voulu, et que nous le mesurons à une aune qui n'est pas la sienne : c'est possible, mais ce n'est pas une excuse. Quelle impression fait en somme ce morceau si on le relit d'une traite ? celle de quelque chose qui n'est pas fait, qui n'est pas achevé ; on dirait un premier jet, une idée couchée sur le papier par l'auteur en attendant qu'il ait le loisir de la travailler, de la fouiller, de la préciser, de l'exprimer définitivement ; il semble que ce ne soit que le canevas, le squelette, la carcasse d'un poème à faire. Quoi qu'il en soit, ce n'est sûrement pas la poésie de l'avenir, ce n'est même pas celle du présent.

B. — Poèmes en strofes libres

Après avoir étudié les pièces en vers libres, nous sommes amenés par la force même des choses et leur enchaînement logique à étudier les strofes libres. En somme, à part les strofes qui sont composées de vers tous semblables entre eux, tous les autres tipes de strofes sont des strofes libres. Ainsi une strofe composée de trois vers semblables suivis d'un vers plus court, comme celles du *Souvenir* d'A. de Musset par exemple, est une strofe libre. Une strofe qui contient deux vers ou davantage différents des autres, est à plus forte raison une strofe libre ; telle la strofe de 8 vers, divisée en 4 vers de 12 sillabes, puis 2 vers de 12 sillabes suivis chacun d'un vers plus court, comme dans la pièce de V. Hugo, *A Villequier*. Mais ces œuvres ne peuvent pas être dites des pièces en strofes libres ; nous avons appelé pièces en vers libres celles dans lesquelles le vers, c'est-à-dire l'unité, change fréquemment et d'une façon irrégulière. Ici l'unité c'est la strofe et sa forme reste invariable. Quelle est la loi

des pièces de ce genre ? Le poète donne à la première strofe la forme qu'il veut et en varie librement les mètres, suivant l'idée exprimée. Mais une fois cette première strofe déterminée, comme toutes les autres doivent être semblables à celle-là, le poète n'a plus aucune liberté ; il n'a plus que des obligations. Elles peuvent se résumer ainsi : le poète doit modeler les idées qu'il exprime dans chaque strofe sur le moule qu'il a choisi. Il doit s'arranger de façon que dans chaque strofe prise isolément, tout changement de mètre soit justifiable et même exigé par le sens. Lorsque la strofe ne contient qu'un seul vers d'un mètre différent des autres, la tâche est aisée. Le poète n'a qu'à lui faire exprimer l'idée essentielle de la strofe, et autant que possible, si la suite du développement le permet, la même idée, l'idée dominante de la pièce présentée sous des formes différentes. Le *Souvenir* de Musset nous en a fourni un merveilleux exemple. S'il i a deux vers différant des autres, la chose est un peu plus compliquée, mais encore facile ; tel *A Villequier* de Hugo. Nous ne reviendrons pas sur ces deux pièces dont nous avons cité plusieurs passages. Si la strofe présente une grande variété de mètres, la difficulté devient très considérable. Nous en examinerons deux exemples ; d'abord la pièce de Musset intitulée *Rappelle-toi*. Le poète invite la femme qu'il a aimée et qu'il aime encore à se rappeler sans cesse leurs amours, et le développement, très simple, consiste à énumérer les différents moments pendant lesquels il l'engage à retrouver ce souvenir et aussi les circonstances qui le lui rapporteront d'elles-mêmes. Le tout est adressé à cette femme, mais suivant les passages elle est plus ou moins directement en jeu. Il i a 3 strofes composées de 4 vers de 10 sillabes, 2 de 12, 2 de 6 et 1 de 4.

1re strofe : Dans les 4 vers de 10 sillabes, vers, comme nous l'avons vu, un peu plus vifs que l'alexandrin, le poète signale deux circonstances purement extérieures et impersonnelles. Puis viennent deux circonstances personnelles à cette femme et qui la mettent directement en scène. Forcément elles demandent plus de relief que les précédentes ; pour leur donner la valeur qu'elles méritent, le poète les exprime en deux alexandrins, vers plus longs et un peu plus lents, qui lui

permettent de mieux étaler les idées qu'il exprime et d'insister davantage. C'est à ce moment qu'un fait extérieur lui rapportera ce souvenir et qu'il lui conseille de ne pas rester sourde à cette invitation. Le ritme ne change pas, mais le mètre change : le conseil et l'événement extérieur ne peuvent pas être exprimés dans le même mètre qui a servi à exposer les dispositions intimes de cette femme. Ce sont deux vers de 6 sillabes, puis un petit vers de 4 qui contient et met en relief la conclusion de la strofe et l'idée unique de toute la pièce.

2e strofe : C'est ainsi qu'est construite la première strofe ; on peut dire qu'elle est très bien construite, mais en somme il n'i avait pas de grandes difficultés à vaincre puisque le poète n'était entravé par rien [1]. A partir de la seconde strofe l'auteur n'a plus aucune liberté ; il est enserré dans un moule rigide, et les difficultés commencent. Voyons comment il en a trionfé. Dans la 1re strofe les 4 vers de 10 sillabes énoncent des circonstances étrangères à l'amante. Il en est de même ici : c'est de lui qu'il s'agit, non pas de celle qu'il aime ; mais avec les grands vers comme dans la 1re strofe la femme entre en scène :

Songe à mon triste amour, songe à l'adieu suprême.

Dans le second grand vers nous avons une sorte de considération générale :

L'absence ni le temps ne sont rien quand on aime

et il semble à première vue qu'il i ait ici une tache et que le mètre devait changer. Supposons donc que cette strophe est isolée, que le poète est libre de changer de mètre et d'employer celui qui conviendra le mieux à l'expression de son idée. S'il emploie un autre mètre, quel qu'il soit, il mettra cette idée générale dans un relief tout particulier. Or ce serait une faute, car elle ne joue pas de rôle important dans le morceau. L'idée importante est celle-ci : *Rappelle-toi, songe*

[1] Il va de soi que la première strofe d'une pièce n'est pas toujours et nécessairement celle qu'il a faite la première et qui lui a servi de tipe pour toutes les autres.

à nos amours. Ce grand vers ne fait qu'expliquer les idées exprimées dans les cinq premiers et annoncer les trois suivants ; c'est une sorte de transition, de trait d'union entre le commencement et la fin. Or La Fontaine nous a appris que l'on ne change de mètre que pour mettre quelque chose en relief, pour marquer un contraste, et que garder le même mètre c'est éviter tout relief. Le maintien de l'alexandrin est donc parfaitement justifié. D'ailleurs, et c'est par là que nous aurions pu commencer cette discussion, il n'i a changement d'idée entre le vers précédent et celui-ci que dans la forme ; en réalité, sous apparence de formule générale, il est la continuation du conseil donné et veut dire en quelque sorte : *Songe que* l'absence ni le temps ne sont rien quand on aime.

Puis, avec les vers de 6 sillabes arrive, comme dans la 1re strofe, la circonstance extérieure qui doit rappeler le souvenir, et dans le petit vers de la fin la conclusion de la strofe et l'idée unique de toute la pièce.

3me strofe : La 3me strofe est construite exactement de la même manière que les deux précédentes et ne nous retiendra pas longtemps. Dans les 4 vers de 10 sillabes sont énoncées des circonstances étrangères à l'amante, et concernant proprement le poète. Avec les grands vers, elle entre en scène dans l'imagination de l'auteur :

Tu ne me verras plus...

Dans la suite de ces deux grands vers, c'est le poète qui est en jeu :

...mais mon âme immortelle
Reviendra près de toi comme une sœur fidèle ;

ce n'est que de lui qu'il est question, mais il n'apparaît que pour les rapports qu'il aura avec son amante ; au fond c'est toujours d'elle qu'il s'agit et par conséquent il n'i a pas de raison pour que le ritme change. Dans les deux vers de 6 sillabes arrive comme dans les autres strofes la circonstance extérieure qui doit rappeler à la femme leurs amours, et en définitive dans le vers de 4 la conclusion de la strofe et du morceau.

On peut donc dire que cette pièce, malgré les difficultés qu'elle présentait, est irréprochable.

Voici maintenant une *odelette* de Th. de Banville, composée de 3 strofes contenant chacune un vers de 6 sillabes, un de 8, un de 12, un de 6, un de 8 et deux de 6, c'est-à-dire cinq vers lents et exactement de la même lenteur, les quatre de 6 sillabes et celui de 12, et parmi eux deux plus rapides, ceux de 8.

Aimons-nous et dormons
Sans songer au reste du monde !
Ni le flot de la mer, ni l'ouragan des monts,
Tant que nous nous aimons
Ne courbera ta tête blonde,
Car l'amour est plus fort
Que les Dieux et la Mort !

Le soleil s'éteindrait
Pour laisser ta blancheur plus pure.
Le vent qui jusqu'à terre incline la forêt,
En passant n'oserait
Jouer avec ta chevelure
Tant que tu cacheras
Ta tête entre mes bras !

Et lorsque nos deux cœurs
S'en iront aux sphères heureuses
Où les célestes lys écloront sous nos pleurs,
Alors comme deux fleurs,
Joignons nos lèvres amoureuses,
Et tâchons d'épuiser
La Mort dans un baiser !

1re strofe : Aimons-nous et dormons...

Le premier vers énonce tout le sujet ; il exprime une idée pleine de mollesse et de langueur, ce qui est admirablement rendu par son vocalisme. Le ritme de son côté i est parfaitement adapté : mètre lent et court, la lenteur et la langueur étant des idées du même ordre et la brièveté du vers obligeant à resserrer l'idée. Un mètre vif aurait fait contre-sens.

Sans songer au reste du monde!

voici le mètre rapide et il est destiné à peindre par son mouvement une sorte de grand geste d'indifférence. Puis l'idée change, d'où changement de mètre ; il est question d'éléments puissants et grandioses : l'alexandrin s'impose :

Ni le flot de la mer, ni l'ouragan des monts ;

avant le verbe arrive une sorte de parentèse, un complément circonstanciel, d'une importance capitale car il énonce la condition même de ce qui doit se produire, et il répète en quelque sorte l'idée exprimée dans le premier vers, aussi est-ce le même mètre lent et court qui revient :

Tant que nous nous aimons,

puis vient le vers rapide comme pour écarter vivement la crainte que pourraient suggérer ces terribles éléments et comme pour rassurer son amante :

Ne courbera ta tête blonde.

Enfin la raison de cette confiance sans bornes est énoncée sous forme de sentence générale. C'est, nous l'avons vu, l'alexandrin que l'on emploie généralement en pareil cas ; seul, avec sa lenteur et son ampleur, il convient à ces sortes d'idées. Et c'est bien en effet une sorte d'alexandrin que nous avons ici, mais un alexandrin à rimes léonines, qui sous forme de deux vers de six sillabes a l'avantage sur l'alexandrin proprement dit de mettre plus en relief les éléments qu'il contient, grâce à sa rime intérieure et à sa coupure plus nette :

Car l'amour est plus fort
Que les dieux et la Mort !

Telle est la première strofe et l'on ne voit pas trop quelle critique on pourrait lui adresser au point de vue du ritme.

Voyons les autres. Dans les deux autres strofes les idées ne correspondent pas vers par vers à celles de la 1re strofe ; nous sommes donc obligés de les examiner en elles-mêmes, en ne nous occupant plus guère de la 1re strofe que pour le adre qu'elle nous fournit.

Dans le premier vers il s'agit d'une sorte d'être puissant comme dans l'alexandrin de la première strofe et de l'action qu'on lui attribue. Nous n'avons pas ici un alexandrin, mais un vers de six sillabes qui a le même ritme, c'est-à-dire que le poète emploie le même ton, comme il convient :

Le soleil s'éteindrait,

puis vient avec l'octosillabe qui suit une sorte d'élan d'admiration qui justifie parfaitement l'emploi d'un mètre rapide :

Pour laisser ta blancheur | plus pure ;

mais l'élan d'admiration n'existe et par conséquent le mètre n'est justifié qu'à condition de le couper après *blancheur* et pas après *laisser*. L'alexandrin qui suit contient une idée tout à fait analogue à celle qui est exprimée dans l'alexandrin de la première strofe, et son emploi se justifie par les mêmes raisons :

Le vent qui jusqu'à terre incline la forêt,

mais dans les deux vers suivants il semble qu'il i a une faiblesse :

En passant n'oserait
Jouer avec ta chevelure ;

c'est le vers qui contient le mot « n'oserait » qui correspond pour l'idée à celui-ci « ne courbera ta tête blonde » ; c'est celui qui est destiné à écarter la crainte, c'est dans celui-là qu'il faudrait le mouvement rapide. Quant au vers suivant, il ne contient que le complément direct de « n'oserait », et si ce complément, par la nature de l'idée qu'il représente, demande de la légèreté, ce que l'on obtient par le choix des voyelles, et que le poète a en effet obtenu ici de cette manière, il ne comporte nullement la rapidité. On pouvait mettre en relief cette idée pour bien établir le contraste entre la douceur de l'action supposée et la puissance de l'agent, mais pour cela un changement de mètre suffisait et c'est un vers lent qui aurait convenu. Quant aux deux petits vers qui suivent :

Tant que tu cacheras
Ta tête entre mes bras.

ils ne font que reproduire la même idée que celui-ci de la première strofe :

Tant que nous nous aimons...

C'est donc en toute justice que le poète reprend le même mètre et développe son idée en deux vers de six sillabes sous forme d'un faux alexandrin à rime léonine.

3e strofe : Et lorsque nos deux cœurs

ce petit vers qui ne signifie rien, qui ne contient, avec quelques mots sans valeur, que le sujet de la proposition développée postérieurement, détone absolument à côté des vers correspondants et si pleins des deux autres strofes :

Aimons-nous et dormons....
Le soleil s'éteindrait....

C'est là une faute grave. Qu'est-ce qu'il fallait mettre ? cela ne nous regarde pas ; nous n'avons pas à refaire la pièce de Banville, mais seulement à l'examiner. Ensuite vient le vers rapide, le vers de 8 sillabes, absolument justifié par le mouvement que suppose l'idée qu'il exprime :

S'en iront aux sphères heureuses,

puis nous avons l'alexandrin :

Où les célestes lys écloront sous nos pleurs,

qui n'est pas bien remarquable, à tel point que l'on a le droit de se demander s'il n'est pas tout entier une cheville, mais dont l'emploi pourrait enfin à la grande rigueur être à peu près excusé par la prétendue élévation de l'idée exprimée. Le petit vers lent qui suit n'est pas meilleur que le premier de la strofe ; alors qu'il devrait renfermer des idées importantes, il contient un mot insignifiant, puis une comparaison sans intérêt et dont la justesse est extrêmement contestable :

Alors, comme deux fleurs...

Quant aux trois derniers vers, nous n'avons aucune critique à leur adresser, loin de là. D'abord un élan d'entousiasme :

Joignons nos lèvres amoureuses,

puis deux petits vers graves et lents, correspondant en quelque sorte à un alexandrin, qui mettent en relief l'aboutissement de toute la pièce et de tous les désirs du poète, en une idée qui rappelle celles qui ont été exprimées dans les vers correspondants des autres strofes, et les efface par la conclusion qu'elle comporte :

Et tâchons d'épuiser
La Mort dans un baiser !

En somme une jolie et bonne pièce, contenant une première strofe excellente et deux autres qui ne sont pas mauvaises, malgré quelques taches.

Des pièces de ce genre, étant donné que c'est une strofe de forme invariable qui est l'unité, sont absolument comparables aux poèmes dans lesquels on n'a qu'un seul et même vers du commencement à la fin.

Les pièces en vers libres étant celles dans lesquelles l'unité, c'est-à-dire le vers change fréquemment et irrégulièrement les pièces en strofes libres sont celles dans lesquelles l'unité, c'est-à-dire la strofe, change de structure fréquemment et d'une façon plus ou moins irrégulière.

Il peut se faire que dans une pièce en strofes libres toutes les strofes soient différentes les unes des autres, de même que dans une pièce en vers libres, le mètre peut à la rigueur changer à chaque fois. Telle est celle de Lamartine que nous avons critiquée tout à l'eure. Ne pouvant pas rester à ce sujet sur une impression plutôt mauvaise, nous signalerons comme exemple à peu près irréprochable dans ce genre, la pièce d'A. de Musset intitulée « Souvenir des Alpes ». Après les études que nous venons de faire, elle n'aura pas besoin de commentaire.

Le plus souvent, de même que dans les pièces en vers libres il i a d'ordinaire plusieurs vers du même tipe et souvent à la suite les uns des autres, de même les pièces en strofes libres contiennent plusieurs strofes du même tipe et souvent à la suite les unes des autres, par séries. Nous considérerons d'abord un tipe qui est représenté par exemple par la *Nuit d'octobre* d'A. de Musset. Cette pièce est constituée par des tirades d'étendue variable, entremêlées de strofes de différents tipes, et il faut noter que dans les tirades, quel qu'en soit le mètre, les rimes sont croisées et le sens finit tous les 4 vers, en sorte que l'on pourrait à la rigueur, ce qui n'est nullement nécessaire, les considérer comme des agrégats de strofes de 4 vers.

Le poète, mélancolique et rêveur, commence par 4 vers où il dit comment son amour et sa jalousie ont disparu et étant donné sa disposition d'esprit, c'est le mètre lent de 12 sillabes qui convient. — La muse, pleine d'intérêt pour son poète, vient l'interroger, non pas comme une personne indifférente, mais en somme comme une personne étrangère, c'est-à-dire d'un ton qui n'a pas de raison pour être grave et lent comme celui du poète ; elle emploie le vers vif de 8 sillabes. — Le poète répond avec le ton grave de la mélancolie par 4 alexandrins. — Puis la muse essaie de le consoler et se sert pour cela de frases générales comme on fait d'ordinaire en s'adressant aux personnes affligées, et l'invite à lui raconter sa peine ; elle ne change pas de ton ; elle se sert toujours du mètre de 8 sillabes. — Le poète dans sa réponse garde la même disposition d'esprit et par suite le même ton, il reprend l'alexandrin et se dispose à raconter ses maleurs. — Alors la muse qui ne veut que le consoler et qui craint que le récit de ses peines ne réveille sa colère, lui demande toujours du même air et dans le même ton, s'il pourra parler avec calme et s'il est vraiment guéri. — Le poète la rassure ; il est bien guéri, dit-il, mais il s'exprime toujours dans le même ton grave et triste. — Enfin la muse termine cette sorte de prélude en lui disant qu'elle est prête à l'écouter et qu'il n'a plus qu'à parler.

En somme cette première partie est un dialogue où l'attitude des deux personnages et leurs dispositions d'esprit restent les mêmes du commencement à la fin, le poète mélan-

colique et grave, la muse délicatement empressée et affectueuse. Ils ont chacun leur ton et ne le changent pas.

Ici le poète commence son récit, non pas comme on fait une narration d'un ton lent et égal, mais comme une personne qui rêve en quelque sorte, qui rappelle ses souvenirs et les énonce l'un après l'autre à mesure qu'ils se présentent à sa mémoire, d'un ton inégal, un peu saccadé et en les mettant tous en valeur. Or, nous l'avons vu, pour mettre en relief tous les détails d'un développement, il faut changer de mètre à chaque vers, il faut faire alterner un vers plus long et plus lent avec un vers plus court et plus vif. C'est ce qu'a fait l'auteur ; mais il n'a pas employé l'iambe qui, comme nous le savons, est une combinaison à effet violent ; il n'i a ici aucune violence : il n'i a que de la tristesse. Le poète a parfaitement senti que l'alternance du vers de 10 sillabes avec celui de 8 était celle qui convenait le mieux.

La muse qui l'écoute avec tendresse voit qu'il évite les souvenirs eureux et que sa tristesse tourne à l'aigreur et à la rancune ; elle s'empresse de l'interrompre ; elle essaie, toujours du même ton, de le faire parler davantage de ses moments heureux, pour absorber son esprit dans des idées gaies et lui faire oublier ses souffrances.

Mais le poète ne se laisse pas persuader ; ce sont ses maleurs qu'il veut raconter. Cette fois c'est une véritable narration qu'il fait d'un ton calme et égal, aussi reprend-il son mètre du début, l'alexandrin, dont la lenteur et la gravité conviennent à la situation. Au cours du récit la note devient plus aiguë, à cause de la violence des événements et des sentiments que l'on relate ; mais il n'i a pas de raison pour que le mètre change. L'alexandrin est le mètre tragique aussi bien que celui de la narration.

La muse qui sent que la passion du poète renaît au récit de ses maleurs et que sa blessure mal cicatrisée se rouvre, s'efforce de l'apaiser, toujours avec le même ton, avec celui d'un ami qui tâche de calmer une personne qui souffre et se révolte contre la douleur.

Mais comme il arrive trop souvent, les paroles de consolation et d'apaisement ne consolent ni n'apaisent, mais au contraire accroissent la douleur ou la colère. Le poète ne se

maîtrise plus, et sa réponse n'est qu'une suite d'imprécations contre la femme qui l'a traï. Il a pris pour l'exprimer le vers de 7 sillabes et ce choix est bien caractéristique de la part d'un poète qui n'a jamais employé ce mètre qu'une autre fois (*Le rideau de ma voisine*) dans toutes ses œuvres. Ce vers est merveilleusement propre à exprimer des imprécations; pourquoi ? parce qu'il est par excellence dans notre versification le vers boiteux et sautillant et qu'il saccade les idées qu'on lui fait exprimer. Le vers de 5 sillabes ne produit pas du tout le même effet. Il i a deux vers de cinq sillabes, l'un qui a une coupe et l'autre qui n'en a pas. Celui qui a une coupe est généralement du tipe 2 + 3 ou 3 + 2 ; il est nettement boiteux, mais comme il est en même temps très lent, son allure est celle d'un boiteux qui marche très lentement, c'est-à-dire qu'elle n'est ni saccadée ni sautillante. Lorsqu'il n'a pas de coupe, il n'a qu'une mesure et il est alors extrêmement rapide ; mais il n'est plus boiteux ; quelqu'un qui n'a qu'une jambe ou qui saute sur un pied ne boite pas. Mais le vers de 7 sillabes divisé comme ici par la coupe en 4 + 3 ou 3 + 4, et quelquefois en 5 + 2 ou 2 + 5 est le tipe parfait de la boiterie. Je me rappelle que quand j'étais enfant (cet âge est sans pitié), il nous arrivait quelquefois, avec mes petits camarades, de poursuivre une femme assez méchante et qui boitait extrêmement bas, en lui criant : « 4 et 3 sept, 4 et 3 sept » ; cela avait le don de l'exaspérer. Eh bien, notre vers boite exactement comme boitait cette femme, et comme il est rapide, qu'il court, forcément il sautille et son allure est saccadée.

Ici la muse l'arrête et quitte absolument le ton qu'elle avait au commencement de la pièce ; elle prend le grand vers lent et grave pour le gourmander et lui faire un sermon en règle.

Le sermon a produit son effet : le poète est complètement calmé, il oublie jalousie et souffrances, pardonne à son ancienne amante, et la mélancolie du commencement fait place aux idées riantes et à la gaîté. Le vers vif et léger de 8 sillabes vient naturellement s'adapter à ses paroles.

Cette pièce comme on le voit, est merveilleusement réussie, mais assez compliquée ; si nous passons à l'examen des

pièces qui sont proprement et nettement en strofes, nous en pourrons trouver de plus simples, mais également d'aussi compliquées. Le *Lac* de Lamartine est une des plus simples. C'est tout d'abord le poète qui parle, et il se sert de strofes composées de trois alexandrins et d'un vers de 6 sillabes qui exprime en général l'idée la plus importante de la strofe ou du morceau.

Puis il entend une voix étrange; les paroles de cette voix ne peuvent pas être dites du même ton que les siennes. Comme d'autre part elles ont une importance capitale, étant l'aboutissement de ce que le poète vient de dire et le point de départ de ce qu'il dira ensuite, qu'elles sont en quelque sorte le centre et le pivot de toute la pièce, le poète a choisi, pour les mettre en relief depuis le premier vers jusqu'au dernier, l'alternance continuelle du vers de 12 sillabes avec celui de 6.

Aussitôt que la voix s'est tue, le poète reprend la parole et il s'exprime de nouveau dans la méme forme qu'au début.

Il n'i a donc que deux tipes de strofes dans ce morceau. Les pièces suivantes sont plus variées. Nous prendrons d'abord une pièce qui n'a pas une aute valeur poétique, mais qui est intéressante et curieuse : c'est une œuvre de virtuosité, les *Djinns* dans les *Orientales*. On part du repos et du silence pour arriver progressivement à un vacarme infernal, et ce bruit épouvantable s'éloigne et petit à petit retombe à néant. Croissance, puis décroissance de bruit et de mouvement, tout cela exprimé par le ritme. L'auteur commence par le vers de 2 sillabes pour arriver progressivement au vers de 10, puis redescend graduellement au vers de 2. La seconde moitié recouvre la première en ordre inverse.

La première strofe est en vers de 2 sillabes, c'est-à-dire très lente, mais tous les mots i sont mis en relief par la rime. Elle est destinée à peindre par sa lenteur et sa monotonie le repos et le silence. La seconde strofe est en vers de 3 sillabes ; c'est encore bien lent, mais pourtant plus rapide : le mouvement ou le bruit commence. La troisieme strofe est en vers de 4 sillabes à une mesure : c'est un mètre très vif. Le bruit augmente et suggère l'idée d'un mouvement rapide qui le produit et le rapproche. Dans la quatrième strofe le personnage qui parle décrit le bruit inégal qu'il entend. Il emploie un mètre inégal

comme ce bruit, mais lent parce que tout en parlant il écoute et apprécie (5 sillabes, en deux mesures). Dans la cinquième strofe il reconnaît la cause de ce bruit et prend une détermination relative à sa propre sécurité ; mètre lent de 6 sillabes. Ce sont les *Djinns*; il les entend de très près, il se figure même qu'il les voit et il décrit leur vol rapide, tourbillonnant et sifflant, au moyen du mètre rapide, boiteux et sautillant de 7 sillabes. Les démons approchent toujours. Il les reconnaît avec anxiété et songe précipitamment aux précautions qu'il doit prendre en constatant les effets de leur passage sur sa demeure. C'est l'activité fébrile qu'il déploie en ce moment qui explique l'emploi du vers rapide de 8 sillabes ; c'est aussi ce fait que le mouvement des *Djinns* lui semble d'autant plus rapide qu'il est plus rapproché. Il n'i a pas de strofe en vers de 9 sillabes. Ce vers coupé en 3, 3, 3, fournit un ritme berceur qui ferait ici contre-sens ; mais en le coupant autrement, par exemple 2, 4, 3, — 4, 2, 3, etc..., le poète aurait pu obtenir des effets tout à fait conformes à la situation. Il emploie le vers de 10 sillabes. Le personnage est à peu près en sécurité, tapi au fond de sa demeure ; mais les esprits s'abattent sur elle. Il écoute plein d'angoisse et constate ce qu'il entend ; mais chacun de leurs cris, chacun de leurs coups le fait tressaillir. Ce sont ces tressaillements continuels que le poète a bien rendus par la première mesure rapide du vers de 10 sillabes suivie de deux mesures lentes.

Cette strofe est le point central de la pièce, et le point culminant du vacarme des *Djinns*. Le maleureux se croit perdu et dans sa détresse il pousse vivement sa prière à Mahomet, d'où l'emploi du vers rapide de 8 sillabes ; il faut noter qu'en même temps le bruit est moins violent et la fuite rapide commence. Les vers de 7 sillabes qui viennent ensuite peignent cette fuite sautillante et saccadée. Le personnage se rassure, se calme, d'où le mètre lent de 6 sillabes pour constater le départ des démons et le décroissement du bruit qu'ils font en passant. Il entend encore des bruits, mais inégaux et discontinus, d'où le mètre inégal de 5 sillabes ; ce mètre est lent, ce qui concorde avec l'attitude attentive de l'auditeur qui apprécie ce qu'il entend. Le bruit de la troupe n'est plus qu'un sourd grondement ; il semble qu'elle fuit plus vite parce que le bruit

est continu, d'où le mètre très vif de 4 sillabes (en réalité c'est l'éloignement qui empêche de distinguer les divers éléments du bourdonnement). Le bruit devient de plus en plus vague et semble à chaque instant prêt à s'éteindre, d'où le mètre lent de 3 sillabes peignant un bruit qui disparaît comme il avait peint au début un bruit qui naît. Enfin avec la dernière strofe en vers de 2 sillabes, très lente, nous retombons au silence et au repos.

Nous terminerons par trois pièces d'un genre plus élevé : *L'Ode à la Colonne*, *La prière pour tous* et *Napoléon II*, la seconde empruntée aux *Feuilles d'automne* et les deux autres aux *Chants du Crépuscule*. V. Hugo a composé la première au moment où il était question de faire transporter les cendres de Napoléon sous la colonne de la place Vendôme.

I. — La pièce débute par un développement grandiose sur les origines de cette colonne de bronze et sur les auts faits qui ont motivé son érection. Le ton épique, c'est-à-dire le ritme de l'alexandrin était tout indiqué. Le poète adopte en effet le vers de 12 sillabes, mais en l'intercalant, tous les deux vers, d'un petit vers de 6 sillabes qui ne change pas le ritme, mais a pour effet de donner à l'ensemble plus de relief et de mettre particulièrement en évidence les idées qu'il exprime.

II. — Les députés ont ajourné la question; Hugo d'un ton dégagé et ironique rapporte leurs arguments ou ceux qu'il leur prête ; le vers épique ne convient plus ; il emploie le vers léger et rapide de 8 sillabes.

III. — Puis il se mêle en quelque sorte à leur discussion et leur oppose l'énumération de tous les titres de Napoléon. Pour accumuler rapidement tous ces faits, il faut encore des petits vers rapides ; le vers de 8 sillabes convient seul, car celui de 6 a la même lenteur que l'alexandrin et celui de 10 est à peine plus rapide. D'autre part, un vers à nombre impair de sillabes eût fait contre-sens par son allure sautillante. Aussi le poète garde le même mètre.

IV. — Là-dessus il continue son argumentation. En somme c'est toujours la même discussion, la même délibération : le

ton ne change pas, même si des idées différentes se succèdent. Ce sont deux strofes de vers de 8 sillabes ; dans la première il demande si l'on craint que le despotisme de nouveau ne surgît et n'opprimât la liberté ; dans la seconde il répond qu'en l'état actuel ce n'est plus à redouter. Entre les deux se trouve une strofe d'un tipe différent, qui prépare la suivante, mais qui ne fait pas partie à proprement parler de la discussion ; c'est en quelque sorte une parentèse, une réflexion que fait le poète à part lui, qu'il ne lance pas au milieu de la délibération, mais qui l'amène à la strofe suivante contenant le dernier argument qu'il énonce. Dans cette strofe intermédiaire, l'auteur songe à la force actuelle de la liberté et à la quiétude que lui laisse la vue des trônes et des rois. Pour exprimer cette aute puissance, Hugo a employé le vers épique dans toute la strofe sauf l'avant dernier vers qui a 8 sillabes et met en relief une antitèse frappante.

V. — La délibération supposée est finie. Le poète ne s'adresse plus aux députés. Il s'adresse à tout le monde pour flageller ces avocats et dire quel eût été l'effet grandiose et puissant de l'exécution du projet exprimé par les pétitionnaires. Naturellement il reprend pour cela le ton épique dans des strofes construites comme celles du début : 2 alexandrins à rimes plates, un exasillabe, puis 2 alexandrins à rimes plates et un nouvel exasillabe rimant avec le premier.

VI. — Donc la proposition est repoussée : on ne ramènera pas pour le moment les cendres du grand empereur sous sa colonne de bronze. Le poète alors se tourne vers ces cendres mêmes et s'adresse à elles. Il leur conseille la patience en une sorte d'imme vif et léger.

VII. — Puis il songe à l'avenir, il espère qu'un jour on sera plus juste, qu'on mettra les restes de Napoléon où ils doivent être et qu'on leur fera les funérailles qu'ils méritent. C'est sur cet espoir qu'il termine et pour l'énoncer, pour le communiquer au grand empereur il prend le grand alexandrin en strofes de 6 vers dont le dernier est un octosillabe à relief.

La prière pour tous

I. — Nous sommes au moment où le jour vient de disparaître faisant place à la nuit et où les petits enfants font leur prière avant de s'endormir. Le poète décrit gravement cette eure crépusculaire et envoie sa fille prier. Il se sert, comme il est naturel, du mètre grave et lent de 12 sillabes.

II. — Prier pour qui ? D'abord pour sa mère, puis surtout pour son père ; le poète donne les raisons de ce choix et il les expose gravement sans changer de mètre.

III. — Après son père et sa mère il l'engage à prier pour tous ceux qui emploient mal l'eure de la prière, pour tous ceux qui ne prient pas, pour tous ceux qui sont morts et par conséquent ne peuvent pas prier mais ont besoin des prières d'autrui. Il i a là une longue et rapide énumération ; et, comme nous l'avons vu, ce sont les vers vifs et en particulier celui de 8 sillabes qui expriment le mieux la sintèse et l'accumulation des faits et des idées qu'on énumère ; ce sont des strofes de 10 vers de 8 sillabes.

IV. — Parmi les morts pour lesquels il convient de prier, c'est aux parents tout d'abord qu'il faut songer, aux grands parents, aux oncles, aux aïeux. Il n'i a plus ici une énumération et une accumulation de personnages comme dans la partie précédente, mais il i a en quelque sorte la description de l'état de ces morts dans leur tombe ; aussi le poète reprend l'alexandrin grave et lent.

V. — Là-dessus il semble supposer que sa fille lui fait une objection, qu'elle lui demande pourquoi ce n'est pas lui qui va prier pour toutes ces personnes. Il i répond par une sorte d'imne gracieux et léger en l'onneur de la pureté et de l'innocence des enfants, où il montre que seuls les enfants n'ayant pas besoin de prier pour eux-mêmes peuvent se charger d'autrui. Il reprend pour cela le vers de 8 sillabes, mais non plus comme plus aut en strofes de dix vers destinées à accumuler les éléments d'une énumération ; ce sont des petites strofes de 5 vers.

VI. — Puis l'auteur revient au vers grave et lent pour dire à sa fille comment elle doit faire sa prière, qu'elle doit la donner comme une consolation, comme une aumône, une charité, pour tous, pour Dieu lui-même.

VII. — Elle doit verser sa prière comme un parfum. Cette idée suggère au poète un imne lirique où il montre que tous les parfums terrestres, toutes les offrandes ne sont rien auprès de celle de la prière d'un enfant. Il emploie pour cela de petites strofes de 5 vers en vers de 5 sillabes. L'allure de ces vers est lente mais inégale puisqu'ils ont deux mesures dont l'une est plus rapide que l'autre ; et la strofe tout entière a aussi quelque chose d'inégal puisqu'elle contient un nombre impair de vers et que de ses deux rimes l'une est répétée trois fois. De cette allure inégale et variée résulte une impression gracieuse qui convient bien à l'idée exprimée.

VIII. — Là-dessus l'auteur nous dépeint sa fille en prières avec son ange qui se tient auprès d'elle. Il reprend pour cela, comme il sied, le long vers grave.

IX. — La pièce se termine par deux prières sous forme d'imnes. Ce sont les deux prières du poète ; toutes deux sont graves et lentes, mais en des mètres différents. La première s'adresse à sa fille, il l'invite à rester toujours umble et pieuse, et pure comme les lacs des montagnes. Il se sert pour cela d'un vers aussi lent que l'alexandrin, le vers de 6 sillabes à deux mesures, mais sa disposition en petites strofes de 5 vers avec une rime répétée 3 fois lui donne une grâce particulière.

X. — Pour la prière adressée à l'ange auquel il recommande sa fille, le ton s'élève et le vers devient plus ample. Ce sont des strofes de 6 vers composées de deux alexandrins à rimes plates suivis d'un exasillabe à relief, puis deux alexandrins à rimes plates suivis de nouveau d'un exasillabe qui rime avec le premier.

Napoléon II

C'est en quelque sorte un fragment d'épopée, mais de l'épopée lirique. La note dominante est bien le ton épique et le

mètre le plus employé l'alexandrin ; mais tandis que l'épopée proprement dite ne comporte que l'alexandrin à rimes plates et en séries indéfinies, ici l'alexandrin est employé en strofes et il n'i a nulle part 4 alexandrins de suite à rime plate. Ce sont des strofes de 6 vers dans lesquelles le 3e et le 6e riment toujours ensemble. En outre, le 6e vers ou bien le 3e et le 6e sont souvent remplacés par des mètres d'un autre tipe (6 ou 8 sillabes). Enfin il i a dans la pièce quelques strofes tout entières en vers de 8 sillabes. Voyons comment ces différents éléments sont répartis et adaptés au développement des idées. Dans la première partie nous avons deux strofes qui alternent régulièrement ; elles sont composées toutes deux de 6 vers ; dans la première, le troisième et le sixième sont des exasillabes, les autres vers étant des alexandrins ; dans la seconde il n'i a que des alexandrins. Cette espèce de ton épico-lirique convient bien aux idées développées : la naissance de Napoléon II attendue par le monde entier, la puissance et l'orgueil de son père. Dans ces deux strofes le ritme ne change nulle part ; c'est partout le ritme épique, l'allure épique ; mais l'impression produite par ces deux strofes n'est pas la même. La première contient deux vers à relief, les exasillabes, la seconde n'en contient aucun ; mais par contre elle a beaucoup plus d'ampleur. On remarquera que dans cette première partie les idées exprimées par les vers de six sillabes méritent toutes le relief que ce mètre leur donne. Et d'autre part que dans les strofes impaires il est plutôt question de l'enfant ou d'autres personnes par rapport à lui, tandis que dans les strofes paires, plus amples, c'est plutôt de son père qu'il s'agit, de sa puissance, de son orgueil, ou d'autres objets, puissants aussi et grandioses, tels que le dôme des Invalides ou les monstrueux canons qui urlent à sa base.

Dans la seconde partie nous retrouvons ces deux tipes de strofes, et en outre des strofes en vers de 8 sillabes. Il est curieux de voir comment ces diverses strofes sont distribuées. L'idée est celle-ci : l'avenir n'est à personne, l'avenir est à Dieu. Chacun des développements commence par la strofe en vers de 8 sillabes. Nous avons vu dans la *Prière pour tous* des strofes de ce mètre servir à accumuler les éléments d'une énumération. Ces strofes avaient dix vers, celles-ci en ont

douze ; elles jouent exactement le même rôle et produisent cet effet d'accumulation avec plus de netteté encore parce qu'elles contiennent deux rimes qui sont répétés trois fois. Elles peignent en outre par leur vivacité la rapidité de la disparition des choses et de la succession des événements. Chacune est suivie d'une strofe plus grave et plus lente de l'un des tipes de la première partie qui reprend, pour en conclure le développement, lamême idée sous un autre aspect, moins impersonnel, soit qu'on nous montre l'omme directement en jeu comme dans la première, soit qu'on passe d'événements très généraux à ceux qui concernent Napoléon lui-même. Dans les deux cas le développement est parallèle et la strofe qui le conclut est celle qui contient deux vers de 6 sillabes à relief. Dans le troisième développement l'auteur énumère tous les auts faits qu'a pu accomplir Napoléon et i oppose l'invincible pouvoir de Dieu ; pour cette dernière idée il faut la strofe la plus ample, celle qui ne contient que des alexandrins.

Dans la partie suivante nous revenons à l'enfant. Tout ce que son père a fait pour lui, toute la puissance qu'il a déployée autour de lui, rien n'a pu le protéger. Il i a bien ici encore une énumération de faits nombreux ; mais l'auteur ne veut pas insister sur la rapidité de leur succession. Il veut simplement mettre en relief leur nombre et leur grandeur. Aussi il abandonne le vers de 8 sillabes et reprend l'alexandrin. Il l'emploie en strofes de 6 vers dont le dernier est un octosillabe qui produit un relief extrêmement puissant, parce que son arrivée constitue non seulement un changement de mètre, mais encore un changement de ritme et la succession de l'un des ritmes les plus rapides à l'un des plus lents.

Dans la quatrième partie nous voyons Napoléon en exil, triste, accablé, oubliant sa grande épopée pour songer à son enfant. Le ton doit être aussi grave, aussi noble, aussi élevé que possible, c'est-à-dire que l'alexandrin doit être la note dominante. Mais la nature de la pièce interdit le développement calme et égal d'un récit épique. Le cœur du poète a des soubresauts, des élans de colère ou d'admiration, comme celui de l'Empereur a des élans d'amour. Il faut peindre ces mouvements violents par des vers qui produisent un relief et un contraste puissant, comme ceux de 8 sillabes isolés au milieu de ceux de 12.

Nous avons 3 fois de suite une strofe de 6 alexandrins suivie de 2 strofes dont le 3e et le 6e vers sont des octosillabes. Si l'on voulait entrer dans le détail, on reconnaîtrait que bien que ces deux tipes de strofes soient disposés dans un ordre parfaitement régulier, comme un cadre artificiel et préétabli, ce n'est pas au asard que les idées sont venues remplir tel moule ou tel autre. Les strofes où il i a des changements de mètres sont les seules qui comportent par les idées exprimées des mouvements violents. Des trois qui sont tout entières en alexandrins, les deux premières n'expriment rien à quoi ne convienne l'allure égale du récit épique ; quant à la 3e il est bien vrai qu'elle contient des idées absolument pareilles à celles qu'on trouve dans les deux précédentes, qui ont des vers de 8 sillabes. Mais précisément parce que c'est la fin d'un même développement le ton peut légèrement changer ; on a mis suffisamment de faits en relief dans les deux strofes précédentes pour qu'il ne soit plus utile d'i mettre ici d'autres faits absolument analogues. Enfin l'auteur a besoin de se réserver les strofes à relief pour le développement qui vient immédiatement après et où il va parler de l'enfant ; il a absolument le droit de changer la forme de sa strofe en vue d'un effet à venir, de même que nous avons vu souvent La Fontaine changer de mètre non pas pour produire un effet dans le vers même qui constitue le changement, mais pour s'en réserver un dans le suivant.

Le développement suivant n'est que grave et mélancolique. Il ne comporte plus de mouvements violents ; aussi n'i a-t-il pas changement de ritme. Il i a des changements de mètres qui mettent certaines idées en relief, mais sans violence, et l'allure des deux strofes qui composent ce morceau reste toujours la même.

Pour terminer le poète se met en quelque sorte personnellement en scène, parle en son nom et nous expose des considérations liriques sur les révolutions et la disparition des choses. Le vers épique ne convient plus ; Hugo reprend sa strofe de 12 vers de 8 sillabes.

MAURICE GRAMMONT.

(*A suivre*).

NOTERELLE PROVENZALI

(*Suite*)

IV. — Il « flabel » di Aimeric de Peguilhan a Sordello.

Il solo tentativo di ricostruzione di questo interessante componimento trovasi, ch' io sappia, nelle *Osservazioni* (pag. 230) del Galvani, che trasse il nostro testo dal ms. D, uno dei due codici che lo contengono. L'edizione del Galvani è assai infelice, nè può ormai più appagare gli studiosi. Mi è parso perciò opportuno trarre copia della nostra poesia dallo stesso ms. D e ripubblicarla giovandomi qua e là della lezione di U, che ho collazionato, e insieme avvantaggiandomi delle preziose osservazioni mosse al Galvani dal Mussafia, *Del cod. est. di rime provenz.*, Vienna, 1867, pag. 427.

Questo nostro « flabel » appartiene, s'io non mi inganno, al genere assai diffuso del « vanto». Il poeta vi mette in mostra tutte le sue qualità cavalleresche e si compiace di enumerarle ad una ad una a Sordello, affinchè il trovatore italiano pronunci « da uomo leale, qual è » su di esse un giudizio. Siamo alla fine del secondo ventennio del sec. XIII [1]. Aimeric de Peguilhan era già invecchiato e trattenevasi presso la corte estense; mentre Sordello trovavasi nell' amorosa marca di Trevigi. I rapporti dei due poeti furono dunque assai buoni: da Aimeric de Peguilhan non ci vien dipinto un Sordello giullare o vile o menzognero ; ma buon consigliere franco e leale.

[1] De Lollis, *Vita e opere di Sordello di Goito*, 1896.

D, 71ᵃ ; *U*.

Ortografia del ms. D [1].

I. Can quem fezes vers ni canço,
Eras voil far moz senes so,
C'una donam troba oçaiso
On sui esbaiz e torbaz ;

II. Qu'elam prega em diz çastian
Quem lais de donei e de çan
Qar trop sui vellz ad ops d'aman ;
Mas s'ag[u]es subtilmen cerçaz

III. Mos obs, no crei que m'o dixes,
Qu'a tot lo meinz lo cors i es,
E sai conoisser mals e bes
E saviezas e foldaz,

IV. E sai grazir e merceiar,
Quim fai honor ni benestar,
E be per be guierdonar
E mal per mal, sim soi forzaz ;

V. Enqueras ai autre saber :
C'als bos me sai far car tener
E als crois doptar e temer,
Tan soi soptils e veziaz,

VI. E sai entrels plus conoisenz
Solaçar ab moz avinenz,

[1] Tralascio le varianti puramente grafiche di U.
I, 1 que U. 2 aram U, mot U. 3 una U, ma trobat U. 4 Don U, torbat U. E così sempre in U la rima è in -at.
II, 2 Qeu mi U, donneis U. 3. Que D. 4. sages D, sella ges U.
III, 1 aibs U, cre U. 2 men U, cor U. 4 sauiessa U.
IV, 4 si U.
V, 1 Aucar U. 2 pro mi U. 3 et D, e al croi U,
VI, 2 mot U 3 ges a toz] ai tot V. 4. Bona mesuram sollaz U.

Mas non ges a toz egalmenz,
Que bon' es mesura en solaz,

VII. Et a bona dona sai be
Parlar e dir ço ques cove,
E quan dic ni respon, gar me
De dir ço don sia encolpaz.

VIII. E se granz guerram sorz nim creis,
Puosc m'armar sols per mi mezeis
Del tot que no i mermi coreis,
Pois mont a caval toz armaz

IX. E qan soi montaz en dester
Eul poing dels esperos el fer
Tan quel faz sallent e corser :
E quant es be amaestraz,

X. Et eu son armaz toz desus,
Nom par qe Galvain ni Artus
Fezes doas iostas negus
Plus tost en un besong qu'eu faz

XI. Qu'eu ai pertusaz manz escuz
Ab ma lanza per meiz fenduz
E n'abat e son abatuz,
E quan caz son tost relevaz ;

In U, tra V e VI, una strofe di più. Oltre a ciò VI e VII hanno sede invertita.

E pos anar ben e venir
E afan e soiorn sofrir
E als obs caud e freid sentir
Tant soi del tot ben afeitat.

V. 3 E] Els, nel ms.

VII, 1. bonas donas D. 3. E sseu dic o respond, gard me U 4. De so don eu U, dom D.

VIII, 1. gran U. 2 Puosc] Pousc D, Pos U. 2 mi armar U. 2 per mi esteis U. 3 nul maccor eis U. 4 E poi montar tot cav. armat U.

IX, 1. E qan] can U. 1. montaz] armat del U. 2 Eul poing] Poing lo dan espero D. 3 tan qel f.] Qeus fas U.

X, 1. Qant eu sui detot armaz sus U. 2 ectors ni tideus D. 3 iontas U.

XI, 1. Eu nai U. 2 E de ma U. 3 Qan eu abat ni soi U.

XII. E no crezaz que trop soiorn
Q'en la batailla ades no torn,
E iosti meilz a l'autre iorn
Q'al primer no fezi, seus plaz ;

XIII. Et en la batalla eissamen
De las mazas fer duramen
Tals colps qel bruz fai espaven
Qan s'encontron li talabaz,

XIV. E pos de batalla bem vai
Que combatre pos be e sai
Et on plus iosti plus me plai,
Be son a tort vellz apellaz.

XV. Mas se a cheval o de pes
La don 'ab me sen combates
E per batailla m'esproes,
Nom tengra pois per foriuiaz.

XVI. Messager, porta non fiabel
En la Marcalai a'n Sordel
Quen faza iuzamen nouel
Leial aissi cum es usaz
Si qen sia desencolpaz.

Alcune osservazioni dobbiam fare su questo testo : e prima di tutto dobbiam fermarci su quella parola *talabaz* del v. 4 della strofe XIII, che è data da D e U e che fu mutata arbitrariamente dal Galvani in *alt e bas*. Di altre modificazioni da me introdotte qua e là giudicherà il lettore.

Il Mussafia notò giustamente che il ms. D dà *talabaz*. Io non esito a mantenere intatto il vocabolo e a ricondurlo al *talamacium*, che è dato dal Ducange ed è tratto da una cronica edita nel T. IX del Muratori. Nei ricordi di Matasalà (Monaci, *Cres-*

XII, 1 Ni no cugez U. 3 meill D. 4. Qal... fez U.
XIII. 3 tal colp U. 4 el sencontre los U.
XIV. 1 Done pois de U. 3. Com plus combat U. 4. encolpat.
XV. 1. seu a chaval o a U. 3 mo aproes D. 4 fort uizaz D.
XVI. 2. lai] tot U. 4 sas D. 5. Qeu sia d. U.

tom. ital. dei primi sec., I, p. 36) si legge : « item. V. soldi nel talamacio. item. VII. che si diê ne la soprasberga di Mata sala. Il « talamacium » era dunque un arnese da guerra e forse designava una specie di scudo. In a. francese è dato sotto la forma di : *talevas*, in italiano di : *talevaccio*, *tavolaccio*, donde poi : *tavolaccino*. Queste gravi perturbazioni fonetiche servono di per se sole a dimostrare che il vocabolo è di oscura derivazione ; passato nel latino volgare, si trasmise poscia sotto varie forme negli idiomi romanzi.

Un 'altra osservazione verte sulla grafia di D da noi riprodotta : essa serba evidenti tracce della regione ove il componimento fu composto e il codice esemplato, cfr. *oçaiso*, ecc.

Degno di nota è l'ammutolimento di *r* dopo la formula : *st*, *dester*, *iostas*, *iosti*.[1]

V. — Sulla vita provenzale di S. Margherita.

Lo stesso codice ashb., dal quale ho tratto la parafrasi del Pater, mi porge occasione di toccare brevemente della leggenda versificata di Santa Margherita. Questa leggenda esiste in provenzale in due diverse redazioni : la prima di esse trovasi già alle stampe e fu pubblicata due volte : dal d. Noulet[2] e recentemente da A. Jeanroy[3] ; della seconda abbiamo un testo, se non del tutto buono, per lo meno a bastanza corretto, nel nostro manoscritto laurenziano.

Alcuni versi del principio e della fine di quest' ultima redazione furono già pubblicati dal Meyer nel vol. cit. della *Romania*, non senza che venisse fatto opportunamente notare dall' illustre maestro quanto la vita ashb. si differenzî da quella edita dal Noulet. E in verità, pur avendo comune in tutto l'ordito ; nella forma e in non pochi particolari le due

[1] Nel cod. D si legge accanto al nome del da Peguilhan : *a sordel* (f. 71[ad]). La scrittura è del sec. XVI e potrebbe essere del Bembo. J. Camus, *Codd. franc. est.* (estr. *Rass. Emil.*), pag. 62.

[2] *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, s. VII, t. 7, pag. 340 sqq.

[3] *Vie prov. de S. Marguerite* (Extrait des *Annales du Midi*, t. XI, Toulouse, 1899.

viterelle debbono essere considerate l'una distinta dall' altra.

Nella vita ashburnahmiana si nota una considerevole prolissità in confronto della prima redazione : tutti gli elementi della leggenda trovano una maggiore esplicazione e in generale si avverte una notevole dipendenza dal testo latino. Il testo latino, che noi abbiamo, della vita della santa è ancora lontano da quella compiutezza che si desidererebbe ; poichè pochi dei molti manoscritti furono utilizzati e anche da quei pochi non fu desunto tutto quello che si doveva [1].

Il testo latino corre di pari passo colla vita laurenziana e le affinità sono tali da saltar subito agli occhi a chi ponga accanto alla redazione provenzale qualche brano del racconto latino. In qualche passo l'accordo è tanto significativo da indurre a concludere che il verseggiatore abbia direttamente tradotto. Generalmente però egli più che tradurre parafrasa, ora perchè desume dalla sua imaginativa qualche nuova espressione, ora perchè la rima vien suggerendogli un diverso concetto, ora perchè par miri a spiegare e a rendere più accessibile il testo latino.

Ayso es la pacion de Santa Marjuarita
virginis et martiris [2]

Apres la rezurexion
Et en aprop l'acension

[1] Il testo del Mombribius è riprodotto in B. Wiese, *Eine altlombardische Margarethen-legen.*, Halle, Niemeyer, 1890, p. 33. VI-XVIII. Cf. dello stesso autore : *Die trivulzianische Handschrift der Marg.-Leg.*, in *Zeit. f. rom. Phil.*, XVI, 230 sqq., e : *Zur Margarethenlegende*, in *Abhandl. Hernn prof. A. Tobler*, Halle, 1895, pap. 124 sqq.

[2] *Testo latino* : Post resurrectionem domini nostri Jesu Christi et gloriosæ tempus ascensionis ejus in cœlum ad patrem omnipotentem, in illius nomine multi martyres passi sunt, et apostoli coronati sunt, et innumerabiles sancti facti sunt in nomine domini Jesu Christi et hunc mundum, tyrannos et carnifices superaverunt.

Adhuc tamen obtinebat insaniam hominum diaboli rabies, et idola surda et muta et cæca manu hominum facta adorabant, que nec illis proderant, nec sibi.

De Jesu Crist lo piu, lo bo,
Receupron most lur pacion.
L[i] un foront per luy trencat
Et li autres pres e liat,
E mantas donas eysament
Recepront mort e gran turment.
Li reys, li prinses des pagans
Ausizionl tost los crestians,
Car non volien ashorar
Lor ydolas ni tener car.
Mas il n'agron de Damidieu
Tan gran loguier e tan gran fieu,
Que gauc durable lor promes
On non auran ni fam ni set.
Petit de gens crezie Dieus
Car lor ausizien los Juzieus.
Las peyras mudas illi colient...

E qui l'autore della vita latina parla di se stesso per alcune righe. Questo brano è naturalmente ommesso dal versificatore della leggenda e in suo luogo abbiamo una preghiera alla vergine che si apre colle lodi di S. Margherita. Come avvenga il trapasso dall' una all' altra invocazione non è ben chiaro ; par quasi che l'autore abbia intercalato, togliendolo altrove, il piccolo brano di preghiera alla vergine. In ogni modo, può dirsi ch'egli mostra di mal camminare quando non può reggersi alla vita latina che è forse espressamente ricordata al v. 10 del seguente passo :

Per Dieus vos prec, auias la vida
De (ma)dona santa Margarida,
Com era pros e ben apresza
Savia, genta e cartesza.
Preguem la (s)trastug per eygal
Qu'el sel nos acapte hostal ;
Clergues e donas eysament
Preguem la tug cominalment
Que nos entendam la razon

Si con sa vida o espon :
Qu'aisi uenquet tot aquest mon
Que l'esperit de tot confont,
Qu'aisi uenquet tot per razon
Lo diable [dins] en sa prezon.
Aiso e(s) plus te comtara
Sa vita, celuy que l'aura.
— Vida durabla en aurem
Se i metem nostre entendement :
Gran poder a la Dona el sel
A Damidieu ab sant Miquel.
Gaus mi dons, Santa Maria...

I due testi corrono poscia di comune accordo : qualche lieve divergenza non manca qua e là, ma in generale le affinità sono, per quanto a me pare, considerevolissime e non si potranno spiegare se non ammettendo che il nostro testo latino, in una redazione molto simile [1] a quella Mombritius, sia servito di fonte al verseggiatore provenzale. Do' per saggio i seguenti brani.

c. 31r] O Jesu Christ, rey glorios,
Altre don quer que tu mi don :
Que ieu veia certa[na]ment
Mon enemic apertament.
Qual es aquest que mi guereia...
Vezer lo vuelh yeu...

La preghiera vien tosto esaudita :

Quant ac sa orazon fenida
Et acabada e complida,
Sa nuyrissa li aportet
Pan et ayga qu'ela manget.
Uns diaques tot ho auzie
Que sos orazos escrivie.
Cest diaque de foras estava ;

[1] La divergenza maggiore consiste nel nome di *Teodosio*, che diventa *Teodoro* nella nostra viterella.

Per un veyrial l'esgardava.
Dieus amava hon plus podie,
Que sos hon cor li o aduzie;
Leals homs fon e crestians,
Dieus amet mot entrels pagans.
Sas horazos es es(e)legida
Que la dona a Dieu queria.
A Dieu queric quel demostres
Son enemic e quel venques.
Esgardet, e vi .j. dragon
Que fon plus fers d'un gran leon
E fon lains que la spaventet.
Mas Jesu Christ la confortet.
Tengh era de mantas colors
... [1] gittet am grans ardors;
Deyguizat fon per totz luoc,
Sieu pels ardien coma fuoc;
Las dens de luy eron d'acier,
Los huels de luy semblon [2]...
Las naras de luy gran fuoc gitavon
Calor de fornas rescemblavon;
La lengua gitet fuoc ardent;
En sa man tenc .j. lonc cerpent.
En l'autra tenc .j. glazi fort
Dont la menasava de la mort
. .....
.....
.....
c. 31v] E mentre qu'ela dieus pregava
Et ayci gent s'arazonava,
Lo diables em pes si levet
E ves la dona ce approchet:
Per miegh la man a pres la tosza
Que non es ges de Dieu dopthoza
Pueys li a digh: Hoy, Margarita,
Mot es santa la tieua vida,

[1] *la mas.*
[2] *dormẽt.*

Mot es santa ta orazon :
Lo cors de tu es pursebons :
Preguar ti vuelh dis dona bona
Non forsa ren a ma persona
Grant mal me fays laysa m'estar
Prec ti que mon cor non tocar.
Mon frayre te tramis Rufo,
En semblansa de un fer dragon
Qu'el t'esforbes e degastes
E ius en ufern t' emportes
Que tolgues ta vergenetat
E que destruyces ta beltat
E ta menbransa te tolgues...

Giulio BERTONI

(*A suivre*).

DEL POSTO CHE SPETTA
AL *LIBRO DE ALEXANDRO*
NELLA STORIA DELLA LETTERATURA SPAGNUOLA

I

§. 1 Del *Libro de Alexandro.* — § 2. Gran conto che ne fece il Sanchez e ammirazione entusiasta di Amador De los Rios; conoscenza delle anteriori leggende su Alessandro, e conseguente giudizio del De-Puymaigre. — § 3. Conclusione del Morel-Fatio.

§ 1. — Una delle letture che anche oggi attraggono maggiormente chiunque si diletti di antica letteratura spagnuola, è quella del così detto *Libro de Alexandro.* — Poche sono le opere d'arte, dove, come in questa, l'ammirazione trovi tanto e sì svariato pascolo da concederle quasi un posto vicino ai racconti arabi delle *Mille e una notte.*

Il soggetto si prestava mirabilmente a tener desta la fantasia. — La potenza, le vittorie, lo straordinario ingegno, la sete inestinguibile di gloria, l'ardente spirito d'indipendenza, la fortezza d'animo, la perseveranza eroica, l'indole impetuosa e generosa del giovane re, che in pochi anni riconquista i suoi diritti e si rende padrone dell' Oriente, i suoi viaggi, la sua morte, furono altrettante cause per le quali la figura di Alessandro dal campo della storia facilmente passò in quello della favola. — E la curiosità che desta l'antica leggenda poetica del famoso Macedone, non è punto diminuita nel *Libro de Alexandro* per il continuo succedersi di meraviglia a meraviglia; anzi si accresce sempre più nel lettore per la bizzarra trasformazione che vede subire al protagonista nella figura, nel carattere, nei costumi e perfino negli ideali; e più ancora per il bizzarro effetto della doppia immagine, che gli si forma innanzi, riflettente nella persona istessa un eroe della Grecia antica e un Campeador della Castiglia medioevale. Siffatto

contrasto basta per se stesso a destare in noi un sentimento poetico e a trascinarci piacevolmente, senza che neppure ce ne avvediamo, dalla vita reale nel mondo dei fantasmi; e si fa sempre più potente per l'ampia e svariatissima scena entro la quale l'eroe si muove. Sembra che al Conquistatore non sia sufficiente la terra tutta per l'azione quasi soprannaturale che deve compiere, ed ora s'innalza fino alle regioni dell'etere, ed ora s'inabissa nel più profondo dei mari. — La descrizione poi della terra, studiata minuziosamente in tutte le sue parti, riesce oltremodo originale e piacevole. Quanto di più curioso, di più mirabile, di più portentoso vide o intravvide, presentì o immaginò la cosmografia antica e la medioevale, tutto qui prende il suo luogo con naturalezza, spontaneità di arte e ingenuità quasi infantile, e sotto la penna, anzi sotto il magico pennello del poeta, si colorisce di tinte fantastiche, prende vita, e, intrecciandosi alla leggenda dell'eroe, ci si spiega innanzi agli occhi unito alle più strane nozioni, in cui l'autore sembra abbia voluto raccogliere l'intiero scibile della età sua. Nulla ha trascurato, tutto ciò che poteva sapere ha raccolto, e tutto ha posto a profitto della sua opera con bell'arte, rendendo pieni di attrattive perfino i più noiosi ammaestramenti, che seppe abbellire con i trovati della sua vivace fantasia.

§ 2. — Dinanzi a tale opera era naturale che non rimanessero indifferenti i cultori dell' antica letteratura spagnuola, e si può anche facilmente comprendere il gran conto che ne fece il *Sanchez*, il quale ne fu il fortunato scopritore e la pubblicò come lavoro originale di un vero poeta[1]; così ancora

[1] Nel T. II della sua *Colleccion*, che poi, continuata dal Pidal e aumentata e illustrata dal Janer, fu compresa nella *Biblioteca de Autores Españoles anteriores al siglo XV*, t. 57, Madrid, 1854. — Nella Prefazione (p. XXVI) ci narra con vera gioia di aver ritrovato il prezioso manoscritto nella Biblioteca del duca Infantado, e, dopo aver discusso sull'autore, aggiunge che questo poema epico gli sembra originale anche rispetto alla *Alessandreide* di Gautier de Châtillon, poichè se le due opere si confrontano in generale nella maggior parte dei fatti, come poemi storici, si differenziano tuttavia nell' ordine e anche nei fatti stessi, ora anteponendo, ora posponendo, ora modificando le circostanze e gli argomenti propri della poesia. Conclude col dire che lo

l'ammirazione entusiastica con cui ne parló *Amador De los Rios*[1], il quale per altro considerò il soggetto più dal lato artistico che da quello scientifico, presentandoci questo poema come una *fastuosa joya*, come un vero fiore olezzante e sempre freschissimo dell' antica letteratura di Spagna, e come una delle opere più originali.

Ma la critica non si appagò dell' entusiasmo, per quanto ragionevole, del De los Rios, nè del suo giudizio, per quanto autorevole. Lo studio comparativo delle principali tradizioni dei popoli tanto dell' Oriente quanto dell' Occidente, e la ricomposizione dei maggiori cicli dell' epopea medioevale condussero a riconoscere che la materia epica del *Libro de Alexandro* non era parto della mente dello scrittore spagnuolo, come neppure lo era stato di Gautier de Châtillon, e molto meno era un prodotto della fantasia popolare che il poeta

scrittore, quantunque non abbia dato al componimento la perfezione che avrebbe potuto avere se la lingua non fosse allora allora uscita d'infanzia e lo stile non fosse stato viziato dalla letteratura araba (?) « pure dovette possedere grande talento per la poesia, come si vede in molte immagini e adornamenti poetici che splenderebbero di più se la barbarie, nella quale eran sommerse le genti e che ora ci sembra ruvidezza di stile, non servisse come nube che non lascia vedere o fa apparire vile e brutto ciò che per se stesso sarebbe bello e brillante ».

[1] Nella *Historia critica de la Literatura española*, t. III, c. 6, p. 304 e seg. Madrid, 1861, dice : « L'autore desideroso di mostrare i tesori reconditi di una molteplice erudizione e di accomodarsi agli istinti, ai costumi e al linguaggio del popolo, non solo imprime a questa portentosa storia del mondo antico un carattere suo proprio, ma giunge a cangiare le stesse forme sotto le quali ultimamente era apparsa. Perciò l'azione, sovraccarica di ornamenti, ci appare quazi senza regolarità ed armonia; ma questo apparato di erudizione dovette far sì che l'eroe macedone riuscisse simpatico ugualmente e ai *clerigos* e alla moltitudine. Tutte le circostanze poi che alterano il personaggio storico completano il carattere dell' Alessandro spagnuolo ». E aggiunge : « Lo scrittore, vivente in un secolo in cui l'ispirazione era tenuta in nessun conto per il dominio della dottrina, non manca di vero intendimento poetico. Dotato del sentimento dell' armonia dà ai suoi oggetti piacevoli colori; spargendo nelle sue descrizioni pensieri elevati e non poche volte profondi. In queste doti letterarie sorpassa tutti i poeti del suo tempo, senza pur considerare le aggiunte ardite e delicate, le quali debbono esser tenute come altrettante bellezze; p. es. le descrizioni del carro di Dario, del palazzo del re Poro, dell' Inferno e della tenda di Alessandro ».

avesse fatto suo raccogliendolo dalla viva voce dei contemporanei e modificandolo secondo le inclinazioni della sua mente e le tradizioni dell'arte. — Già nell'antichità esistevano leggende su Alessandro; alcune di provenienza orientale, riunite tutte nel così detto *Pseudo-Callistene* [1], donde poi derivarono la *Vita Alexandri Magni* di Giulio Valerio [2] (sec. IV ?), *l'Epitome Julii Valerii* [3] (sec. VIII o IX), *l'Epistula regis Magni Macedonis ad suum magistrum Aristotelem matremque suam atque sorores de situ Indiae* [4] (sec. X), e la *Historia de Praeliis* dell' arciprete Leone [5] (sec. X); altre scritte in Occidente, come la *Storia di Alessandro* di Q. Curzio Rufo, e la *Alessandreide* di Gautier de Châtillon [6], scolastico francese della seconda metà del sec. XII, nel quale si sente il ritorno all'antichità classica e il tentativo di dare alla favola aspetto di verità storica; per la qual cosa la sua opera ottenne grande favore e trovò molti imitatori [7]. — Anche nelle letterature volgari cominciò presto ad introdursi la leggenda di Alessandro;

[1] *Pseudo-Callistenes*, hgg. von K. Menzel.-Leipzig.-Tenbner, 1871, in-8°.

[2] *Julii Valerii res gestae ab Alexandro Macedone translatae ex Aesopo graeco...* edente notisque inlustrante Angelo Maio. — Mediolani MDCC CXVIII.

[3] *Julii Valerii Epitome*, zum ersten mal hgg. von I. Zacher. Halle, 1867.

[4] La prima edizione fu publicata nel 1499 (*Epistula de situ et mirabilibus Indiae.-Venetiis*), e un'altra nel 1706 (*Alexandri Magni Epistula de situ Indiae et iterum in ea vastitate ad Aristotelem praeceptorem suum praescripta, ex interpretatione Cornelii Nepotis.* Nunc recensuit... Andreas Paulini.-Gissae).

[5] Ovvero *Historia Alexandri Magni regis Macedoniae de Praeliis.* Ambedue le citazioni si trovano nelle edizioni antiche. Il Wesselofski, nel *Giornale storico della Letteratura italiana*, 1887, v. 9, p. 225, dice che il Meyer restringe troppo l'influenza che l'*Historia* ebbe in Francia (V. Meyer-*Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen-âge.* Paris, 1886, v. II, p. 39 e 40). In Italia poi quest' opera fu seguita dallo Scolari, e ne fu fatta quasi traduzione nella storia anonima dei *Nobili fatti di Alessandro Magno.*

[6] *Philippi Gualterii ab Insulis dicti de Castellione.*

[7] Sulle antiche leggende di Alessandro han parlato il Favre nelle *Mélanges d'histoire litt.* Genève, 1856, t. II (Hist. fabul. d'Alex.), e il Dosson nell' *Étude sur Q. Curce.* Paris 1887.

in franco-provenzale abbiamo il poema di *Alberico* detto *da Besançon* [1], in francese quello decasillabico *di Simon* [2], e quello in senari doppi di *Lambert le Tort e Alexandre de Paris*; [3] in Germania troviamo un rifacimento del poema dell' Alberico già ricordato, opera di *Lamprecht* [4], chierico del sec. XII; e diverse composizioni sullo stesso argomento ebbe pure l'Italia; ma poichè queste sono tutte posteriori al *Libro de Alexandro*, non è qui il caso di parlarne [5]. Dirò bensì come il ritrovamento di tutti questi racconti sulle imprese di Alessandro, portò un critico francese, *A. de Puymaigre* [6], a dare un giudi-

[1] La prima edizione è : *Romanische Inedita auf Italienischen Bibliotheken*, gesammelt von Paul Heise.-Berlino, 1856; poi vi è quella del Meyer, buona pel commento storico, ed infine quella paleografica.

[2] Inedito.

[3] *Li romans d'Alixandre par Lambert li Tort et Alexandre de Bernay*, nach Handschriften der koniglichen Büchersammlung zu Paris, hgg. von Heinrich Michelant.-Stuttgart, 1846. Questa edizione, riprodotta nella *Bibliothek des literarischen Vereins*, v. XIII, si trova nel n. 786 *du fonds français*.

[4] Il Meyer, nell' op. cit. v. II, parla in modo particolare e preciso di tutte le leggende francesi.

[5] Di queste composizioni dette qualche cenno il Favre nell' op. cit., e un altro cenno bibliografico non troppo sodisfacente il Grion nei *Nobili fatti di Alessandro Magno*, Bologna, 1872. Questi nomina il *Pantheon* di Goffredo da Viterbo, *l'Ospite italiano* di Tomassino dé Cerchiari, *l'Alessandreide* di Qualichimo da Spoleto, il *Tesoro* et il *Tesoretto* di Brunetto Latini, *l'Intelligenza* del Compagni, i *Nobili fatti di Alessandro Magno*, il *Milione* di M. Polo, la *Divina Commedia*, *l'Alessandreide* dello Scolari, il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, la *Storia di Alessandro imperatore e di sue opere* e la *Alessandreide* di Ottavante Barducci.

[6] Nell' opera intitolata *Les vieux auteurs Castillans*, Paris, 1861, c. VIII, egli nota che il poeta non solo dovette togliere da Gautier de Châtillon, ma anche da Lambert le Tort, e forse da Tommaso di Hent, e « quantunque si esprima in una maniera molto più poetica dei suoi modelli manca tuttavia d'invenzione. Il racconto tessuto di brani di storia e di favole tolte da ogni parte, ora troncato ora sviluppato fuor di misura, non ha proporzione regolare ». Il critico ammette soltanto che « se non ha saputo inventare, ha saputo almeno creare spessissimo la forma felicemente..... I versi scorrono con troppa facilità, molti sono snervati e senza colore ; ma altri portano indubitatamente il suggello di un vero poeta, e si staccano, brillano in rilievo, tra una massa monotona di rime. Alle volte le descrizioni sono assai felici, come quella poetica del mese di maggio, e l'attraente rappresentazione dei dodici

zio assai meno entusiastico e più riservato di quello del De los Rios.

§ 3. — Qualche anno più tardi il *Morel-Fatio* si spinse anche più in là del De Puymaigre, estendendosi nella sua analisi ai particolari più minuti, di cui non avevano tenuto conto i pre decessori ; e per il suo studio accurato [1] il *Libro* scemò anche più di pregio, sì che oggi si può dire che tutti hanno accettato intorno a quest' opera le conclusioni del valoroso e diligente critico francese, le quali si possono riassumere e formulare in questi termini :

1° Nel *Libro de Alexandro* nulla v'ha d'originale ;

2° Tutto ciò che vi si trova dell' eroe, delle sue imprese e delle sue avventure, era stato già prima narrato in altre composizioni, che l'autore spagnuolo conobbe tutte e mise a profitto della sua opera ; quali sono fra i testi latini l'*Epitome*, il *Liber de Prœliis*, l'*Epistula Alexandri Magni* ; tra i testi francesi il poemetto di *Simon*, i romanzi di *Lambert le Tort* e d'*Alexandre de Paris* ; e più ancora l'opera latina di *Gautier de Châtillon*, che fu la principale fonte a cui attinse l'autore spagnuolo, seguendola passo passo e allontanandosene solo quando o non sodisfaceva al suo gusto o non gli appariva

mesi. » — Aggiunge il De-Puymaigre che l'autore spagnuolo « brama mostrare tutta la sua dottrina, senza temere le digressioni pedantesche : vuol fare entrare nel *Libro* tutta la sua erudizione, e, si trovi o no al posto, poco importa. » Scusa come errore generale a quei tempi gli spessi anacronismi che s' incontrano nell' opera. « Anzi il poeta, come i contemporanei, deve alla trasposizione di uomini e di avvenimenti antichi in un mondo moderno una certa parte di attrattiva. Lo scrittore delle gesta di Alessandro ha in complesso molti meriti per essere distinto nella antica letteratura spagnuola. » — Anche il Ticknor, nella *History of spanish literature*, Boston, 1882, c. IV, p. 60-64, osserva che il poeta discorre dei fatti antichi come fossero avvenuti nell' età sua, per la falsa conoscenza che nel medioevo si aveva dell' antichittà ; che segue specialmente Gautier, senza però essere un semplice traduttore, e che la storia è accompagnata da molte e capricciose digressioni. Trova l'opera piena delle favole e delle stravaganze di quel tempo, date spesso con l'aridità della cronaca ; ma talora sente trasparirvi il vero spirito poetico ; e ad onta dei difetti e delle incongruenze gli sembra che l'opera sia assai curiosa e importante nella storia della letteratura spagnuola.

[1] *Romania*, IV, Paris, 1875.

verisimile. E il merito principale del poeta, che ci fa intravedere l'avviamento dei nuovi studi, oltre quello della conoscenza di tutti i racconti che su Alessandro allora circolavano, consiste appunto nell' aver scelto una fonte classica, quantunque di latino non fosse gran fatto perito [1], invece di attenersi ai testi francesi, che gli porgevano materiale più attraente e più facile ;

3° L'autore in quest'opera non aggiunse di suo che il vivo colorito castigliano dato a scene e a personaggi antichi, rendendoci così una fedele pittura dei suoi tempi :

« L'auteur du *Libro de Alexandre* a pris dans Gautier la matière de son poème ; il suit autant que possible la version de l'*Alexandreis* dont il lui arrive souvent de traduire très exactement les vers. Sans se reconnaître expressément pour un imitateur de Gautier, il ne cherche pas du moins à dissimuler les obligations qu'il a envers ce poète. Il invoque souvent son témoignage de la façon la plus précise et va même jusqu'à reproduire quelques-uns de ses vers sous leur forme latine (voy. str. 1639). On peut s'étonner avec une certaine raison de la préférence accordée par notre poète à l'épopée savante de Gautier, alors que l'un des poèmes français au moins, d'une tendance naturellement plus rapprochée de la sienne, ne lui était pas inconnu. Il convient évidemment de l'attribuer au respect que devait professer notre clerc pour les œuvres en langue savante, surtout quand elles avaient pour auteur des hommes tels que Gautier de Châtillon ; mais il ne faudrait pas croire que notre poète soit resté pour cela dans le ton pseudo-classique de son modèle ; au contraire, la transformation des guerriers macédoniens et persans en chevaliers chrétiens du XIIIe siècle est aussi complète que dans les poèmes français, et la croyance aux aventures merveilleuses d'Alexandre y est aussi marquée que dans n'importe quel autre texte de la même époque. Gauthier est pour notre auteur l'autorité suprême qu'il oppose à l'occasion à d'autres

[1] Come ci dice nella vita di *S. Domingo de Silos*, copla 2 :

» Quiero fer una prosa — en romaz paladino
En qual suele el pueblo — fablare a su vecino,
Ca non so tan letrado — por fer otro latino. »

traditions, mais il sait aussi s'en écarter, et il le fait quand il trouve ailleurs une matière plus conforme à ses goûts. »

II

§ 1. Accurato studio del Morel-Fatio : sull' autore, sulla data del poema, sulli fonti. — § 2. Brani estranei alla storia di Alessandro non tenuti in considerazione. — § 3. Quantità delle aggiunte e necessità di prenderle in esame.

§ 1. — Nel predetto suo studio il Morel-Fatio tenne un procedimento che in verità non avrebbe potuto essere più rigoroso nè più stringente.

Cominciando dalla prima questione che gli si presenta, quella cioè dell' autore del *Libro de Alexandro* [1], si oppone al Sanchez, il quale, per la prima strofa del manoscritto di Ossuna :

> « Si quisierdes saber quien escrivió este ditado,
> Johan Lorenzo, bon clérigo é ondrado,
> Segura de Astorga, de mannas bien temprado.
> El dia del juyzio Dios sea mi pagado. »

concluse doversi attribuire a Giovanni di Segura; e questa conclusione fu accettata nella storia letteraria [2]. E' inutile qui ripetere gli argomenti addotti dal Morel per provare che Giovanni di Segura fu un semplice copista, a cui non si

[1] Quest' opera era già stata menzionata, come una delle più antiche poesie della Castiglia, dal marchese di Santillana nella *Lettera al Conestabile di Portogallo;* e da altri, a lui contemporanei o posteriori, attribuita ad Alfonso X, ossia ad Alfonso il Savio, o più generalmente e con maggiore probabilità a Gonzalo di Berceo.

[2] Contro di essa mosse dubbio il De-Puymaigre (*op. cit.*), dicendo che il verbo *escribió* indica piuttosto un copista che non un autore ; ma anche egli, in mancanza di altro nome, finì con l'accettare quello di Juan Lorenzo. Il Sanchez non mancò di notare questo verbo *escribir*, che dice voler significare tanto *copiare* quanto *comporre*; ma per la lettura del testo crede indubitatamente Lorenzo autore dell' opera, aggiungendo che se anche l'ultima copla non fosse sua, poichè mancherebbe di modestia chiamandosi *bon clerigo e ondrado*, pure chi la compose dovette dichiarare il vero autore elogiandolo in tal maniera.

debbono che i dialettismi leonesi onde è infarcito il testo, e per dimostrare che il *Libro* fu scritto da un poeta di Castiglia, e probabilmente da Berceo[1], poichè la sua opinione, contraria a quelli che facevano Gonzalo autore soltanto di opere religiose, è stata pienamente confermata per la scoperta di un codice antico, che restituisce il *Libro* a Berceo[2]. Al Morel-Fatio adunque si deve riconoscere il merito di aver dimostrato ciò di cui il De Puymaigre sospettò, lo sbaglio cioè del Sanchez nell' attribuire l'opera al copista invece che all' autore. Eppure non vi era da ingannarsi, poichè qui non si trattava di scoprire un vero plagio, ma solo d'interpetrare rettamente la espressione *escribió* (copiò) e di non più confonderla con *fiso* (compose).

Il valente critico combatte anche gli argomenti del Sanchez riguardo alla data della composizione del poema[3]. Berceo,

[1] Per la differenza idiomatica esistente tra l'autore e il copista si spiega la granda divergenza che il Sanchez nota fra Gonzalo e Juan Lorenzo : « poichè i due scrittori non furono educati nella medesima regione; Gonzalo nel villaggio di Berceo nella Rioja confinante con la Navarra, Juan Lorenzo in Astorga ultimo paese del regno di Leone verso la Gallizia » (*op. cit.*).

[2] In questo codice infatti, scoperto il 20 giugno 1888 in Parigi da I. Bailleu, si leggono i seguenti versi:

« Si queredes saber gen fiso esto vitado,
Gonçalo de Berceo es por nombre clamado,
Natural de Madrid, en Sant Mihan quado,
Del abat Johan Sancho notajo pernombrado ».
(*V. Romanische Forschungen, VI, 232*).

Il Carraroli adunque (*La Leggenda d'Alessandro Magno, VII, 226-229*, Torino, 1892) ha errato nel dire: « Se qualche nuova scoperta non recherà dati più precisi, il nome vero dell' autore [illegible] ma incertezza; [illegible] *Berceo* e di *Gonzalo*, ricordati dal Morel-Fatio, [illegible] mentre il nostro poeta [illegible] *Gonzalo de Berceo* [illegible] nome del villaggio [illegible]

[3] Nell' opera [illegible] *Libro* [illegible] nella metà del sec. XIII [illegible] quale si [illegible] fabbrica [illegible] che prima [illegible] — Il Sanchez [illegible]

egli dice, morì circa il 1270, scrisse le sue opere religiose dal 1220 al 1240; ma il *Libro* dovette essere composto una ventina di anni più tardi, chè paragonandolo alle opere religiose di Gonzalo vi si notano alcuni neologismi[1]. E dopo essersi

pepion, vile moneta esistente prima di Alfonso il Savio e da lui abolita col sostituirvi il *burgales*; ma il critico francese dice che il motto : *non vale un pepion* rimase anche dopo l'abolizione di tal moneta. — Il Wolf poco soddisfatto degli argomenti del Sanchez, fermandosi alla strofa 2378, presenta l'ipotesi che *el Sennor di Cecilia* sia Pietro III d'Aragona, eletto re di Sicilia nel 1282; ma il Morel nota che non è verosimile che uno di Castiglia parli tanto patriotticamente dell' Aragona, per i cattivi rapporti allora esistenti tra queste due regioni.

[1] Il Morel riconosce peraltro che il manoscritto di Ossuna, assai scorretto, deve averne avuti molti antecedenti, e che la lingua è arcaica, ad eccezione di alcuni neologismi da attribuirsi al copista e non all' autore. —Ma se tali neologismi debbono attribursi al copista, il *Libro* non potrebbe esserre anteriore alle altre poesie di Gonzalo, un' opera cioè di gioventù, frutto degli insegnamenti ricevuti nella scuola? — L'essere questo l'unico scritto profano del nostro poeta mi pare un indizio favorevole a tale ipotesi; poichè non è gran fatto verosimile che egli abbia celebrato le gesta d'Alessandro proprio quando, tutto dato all'ascetismo, attendeva alla composizione di opere religiose, nelle quali sembra volesse fuggire da quel mondo istesso, di cui nel *Libro* si studia darci una pittura sì attraente. Ed è anche meno probabile l'opinione del Morel, che questa sia stata l'ultima opera di Berceo, poichè in tal caso si dovrebbe porla dopo la *Vita di S. Oria*, composta quando il poeta era già vecchio e stanco :

« Quiero en mi vegez, maguer so ya cansado,
De esta sancta Virgen romanzar su dictado ».
(Copla 2.)

E' mai possibile che venti anni dopo potesse scrivere il poema di Alessandro, e con stile tanto fresco e brioso? – Si consideri inoltre che il travestimento in leonese fatto del *Libro* dal copista Juan Lorenzo di Segura, si spiega facilmente prima del 1241, nel tempo cioè in cui la corte era in Leon, e insieme con la corte un centro di coltura ove una opera simile non poteva non esser gradita, molto più che le differenze dialettali leonesi e castigliane non erano troppo notevoli. Ma non si spiega attrettanto facilmente dopo di quell' anno, in cui la Castiglia tornò ad esser sede della corte, e quindi il vero centro della coltura letteraria della Spagna. — Così anche il paragone fra Alfonso el Sabio e Berceo è favorevole a tali ipotesi, poichè se il *Libro* fosse posteriore al 1250, anno in cui fu scritto il *Setenario*, sarebbe naturale che Gonzalo si fosse attenuto ad un' opera che doveva riuscirgli comoda e famigliare, e che, sebbene fuori della Spagna non andasse diffusa, pure nel suo

occupato della lingua del poema e del verso *rimado per la quaderna via a sillavas cuntadas* con l'accento sulla 6ª e 12ª, verso che si differenzia molto dall' ottonario popolare, e dopo aver osservato che l'assonanza mascolina e femminina non vi si confondono, il Morel passa allo studio delle fonti, per poter meglio giustificare le precedenti conclusioni, decomponendo il poema nelle sue più piccole parti. Tali parti egli confronta una per una con le corrispondenti dei testi anteriori francesi e latini ; nota tutte le congruenze e le più lievi divergenze, e così riesce quasi sempre, non solo a dimostrare che il poeta nulla ha detto di nuovo nei singoli luoghi, ma spesso anche a precisare quale dei luoghi paralleli di preferenza egli mise a profitto.

§ 2. — Ma chi segue passo passo il critico in tutto il suo lavoro, giunto alla fine si avvede che, per quanto nell' opera di Berceo non vi sia parte della leggenda di Alessandro la quale non abbia riscontro nelle relazioni congeneri e anteriori, pure contiene un considerevole numero di brani che nulla hanno a fare con la leggenda stessa dell' eroe, che anzi per la maggior parte sono estranei così a questa come a tutta l'epica in generale ; e di siffatte aggiunte, interpolazioni e superfetazioni che si vogliano chiamare, inutilmente si cercherà sodisfacenti spiegazioni nello studio del Morel-Fatio; poichè egli o salta questi brani a piè pari, chiamandoli digressioni dell' autore, o vi passa sopra di volo, contentandosi di ritrovarvi un ampliamento d'alcuna delle molte fonti di cui il poeta si serve, o li dice tolti a scrittori che non si occupano punto della leggenda di Alessandro.

Per recarne un qualche esempio, alla copla 48 Gonzalo si dilunga più di quello che non richiederebbe il suo tema sui consigli dati da Aristotele ad Alessandro; alla str. 254 fa la divisione delle parti del mondo, delle quali discorre (special-

paese aveva acquistato molta autorità e molta fama, per il nome se non altro di chi l'aveva scritta. Mentre imitazione non mi sembra che vi sia, per quanto si può giudicare dal brano del *Setenario* giunto sino a noi. – Insomma per tutte queste ragioni non crederei affatto improbabile che il *Libro de Alexandro* e la *Vita di S. Oria* segnassero i due estremi della vita del poeta.

mente dell'Asia) per diciassette stanze continue ; tratti che il Morel si contenta di spiegare come ampliamenti fatti a Gautier de Châtillon. — Alla copla 299 si parla della storia troiana secondo la leggenda, cominciando ab ovo: Alessandro, mentre contempla da una collina le rovine della grande città arsa e distrutta, s'intrattiene a discorrere della guerra di Troia, dei suoi eroi, di Omero che ne scrisse le gesta, etc., prolungandosi fino alla str. 716, e finisce poi col dare consigli ai suoi soldati ; dalla copla 816 alla 822 si fa la descrizione del corteggio di Dario, descrizione molto più minuta di quella di Gautier e che solo in alcune particolarità è simile a quella di Q. Curzio; le strofe 935 941 contengono un discorso di Dario alle sue soldatesche, brano su cui il Morel-Fatio non si ferma punto, dicendolo proprio del poeta; e i popoli dell'impero di Dario nominati dalla str. 1140 alla 1145, senza che siano presi in considerazione, sono dal critico riconosciuti come non esistenti nello Châtillon e solo alcuni in Q. Curzio. — Alla copla 1163, dopo narrato di Alessandro che non ostante le grandi difficoltà entra in Persia e s'avvia contro Dario, e dei suoi che perdono un poco il coraggio per l'oscurarsi della luna, temendolo un segno di cattivo augurio, il poeta si dilunga per ben venti coplas a descrivere e spiegare il fenomeno dell'eclissi; e il Morel giunto a questo punto non dice altro se non che la descrizione è più sviluppata che in Gautier, e che l'autore ha voluto dar prova del suo sapere astronomico.— Poi abbiamo un discorso di Dario dalla strofa 1281 alla 1286. — Distrutti i Persiani, l'eroe macedone si reca a Babilonia, di cui ci son narrate le meraviglie in settantadue coplas, fra le quali venticinque (str. 1306-1330) troviamo tutte di seguito dedicate alle pietre preziose sì da formare un lapidario completo, sei (str. 1332-1337) alla fauna e alla flora babilonese, poichè rammentano la varietà e bellezza degli uccelli, la freschezza e esuberanza degli alberi, e ventinove (str. 1343-1371) alla descrizione della torre di Babele e delle mura di Babilonia; luoghi che il critico francese è inclinato a credere tolti dal noto romanzo di *Flor e Blanceflor*, senza cercare per altro i motivi che hanno spinto il poeta ad abbandonare la sua fonte principale per seguirne un'altra, che non ha nulla di comune col soggetto da lui trattato.

Così alla copla 1490 vi è un discorso di Dario che incoraggia i suoi a continuare la guerra, e tale discorso si prolunga per quattordici stanze; alle 1788-1792 l'autore fa una breve descrizione della natura nel mese di maggio, mese in cui il vincitore di Dario ne sposò la figlia Razena; alle 1813-1819 parla degli elefanti; alla str. 1643 si ferma a considerare la caducità della vita umana e i vizî della società del suo tempo, senza dimenticare una classe ne una gerarchia, trattenendosi su questo argomento fino alla stanza 1668. Il Morel-Fatio qualifica quest'ultimo tratto col nome di *digressione morale*, e la crede tradotta da qualche fonte latina. Alle str. 1938-1948 Berceo fa la storia dei Giudei sui monti Caspi. Dalla 1956 alla 1979 il Morel riconosce che l'autore si dilunga sulla descrizione del palazzo di Poro molto più di quello che non facciano l'*Epistula de situ Indiae* e il *Liber de Praeliis*, da cui il brano fu tolto; ma non cerca punto d'investigare la ragione di tale ampliamento; per il brano compreso nelle coplas 1992-2818, in cui si parla dei serpenti e delle altre bestie meravigliose dell'India, si contenta di dire che contiene qualche cosa di più del *Liber de Praeliis*, a cui l'autore spagnuolo si attenne. — Nelle str. 2152-2156 il poeta fa una digressione morale sulla superbia, dopo aver parlato di Alessandro, il quale, calato al fondo del mare, vede che i pesci grandi mangiavano i piccoli, che questi riconoscevano quelli come signori e che i forti maltrattavano i deboli. La Natura offesa dell'orgoglio dell'eroe macedone chiede vendetta all'Inferno, e dalla copla 2170 alla 2259 si discorre dei sette vizi capitali, imperatrice dei quali è la superbia, del premio e del castigo delle anime, e si descrive la città del male, amplificando le idee dello Châtillon per le maggiori riflessioni morali e per le molte allusioni alla Bibbia, come nota il Morel-Fatio. Nelle str. 2296-2299 si fa un piccolo catalogo dei paesi e dei popoli diversi che Alessandro vede trasportato nell' atmosfera dai grifoni; e nelle 2344-2349 si paragona il mondo al corpo umano: la carne è la terra, la riviere sono le vene, le rocce le ossa, le piante i capelli, e gli animali le noiose bestie che noi dobbiamo sopportare per nostra mortificazione. — Così Berceo, dopo aver rammentato gli straordinari onori ricevuti dal vincitore in Babilonia, comincia alla copla 2376 a descri-

vere la bellezza della tenda dell'eroe, e vi si trattiene per cinquantacinque stanze, ampliando nei particolari Lambert le Tort, come dice il Morel. Nel parlare delle magnifiche pitture che adornano la tenda, l'autore spagnuolo prende materia ora per trattenersi un poco sulla storia sacra (str. 2386-2389); ora sui mesi dell'anno e sui loro diversi uffizi (str. 2390-2402), ispirandosi ai poemetti scolastici di *Draconzio* e di *Ausonio*, e non al *Breviario di Amor* di Matfre Ermengaud, come crede il Morel, poiché Gonzalo, che era diacono nel 1223, non poteva esser vivo nel 1282, tempo in cui il *Breviario* fu composto (1); ora intrattenendosi sulla storia troiana (str. 2403-2410); ora sul globo (str. 2412-2422). — Più oltre (str. 2470-2479), nel discorso che Alessandro fa in punto di morte ai suoi, abbiamo una specie di divisione dell' impero, che non è tolta da Lambert le Tort, come il restante della parlata; ciò che giustamenta osserva il Morel-Fatio. — Infine, prima di congedarsi dai suoi lettori, l'autore per tre coplas fa una riflessione morale sulla morte; e, dopo la fine del poema, seguono le due lettere scritte da Alessandro alla madre, che peraltro il critico francese crede non appartengano a Berceo.

Oltre a questi s'incontrano altri passi, che mi asterrò di classificare tra le interpolazioni, quantunque sembrino tali, perchè il Morel-Fatio li pone a riscontro con brani dello Châtillon.

§ 3. — Bensì domanderò, che cosa hanno a fare con l'epopea di Alessandro le riflessioni morali che spesso s'incontrano nel *Libro*, i molti discorsi rettorici, la divisione e la descrizione delle parti del mondo, la leggenda troiana, l'enumerazione e la storia di paesi e di popoli, la spiegazione di fenomeni celesti, delle proprietà delle pietre, di piante ed animali diversi, gli spessi richiami alla storia sacra, la descrizione della natura, di palazzi, di città, di corti, di usi e costumi, la divisione dell'impero di Alessandro, la rappresentazione dei mesi dell'anno e dei loro diversi uffizi?

Si potrebbe rispondere che tendenze dottrinali si mostrarono sempre nell'epica dei *clerigos*; che alla fine un nesso tra quelle digressioni e il contesto epico del *Libro* non manca, e

(1) V. Restori, *Letteratura provenzale*, p. 142.

che anzi per talune di esse Berceo aveva anche l'esempio dei suoi predecessori.

Ma tutte queste ragioni, che potrebbero bastare in altri casi, riescono del tutto insufficienti a chi, nello studio del testo spagnuolo da noi considerato, ponga mente alla quantità di esse aggiunte, e alle proporzioni che risultano dal loro complesso messo a riscontro con i tratti veramente narrativi del poema. — Infatti le interpolazioni già notate riunite insieme abbracciano 877 coplas, mentre tutto il poema non ne contiene che 2510; onde si può dire, senza tema di esagerare, che, togliendo al *Libro* più d'una terza parte, la sua integrità epica non verrebbe punto menomata, e potremmo seguitarvi a leggere tutte le avventure con tutti i particolari che vi leggiamo presentemente. — Non fosse altro adunque che per il loro numero, si sarebbero dovute mettere in bilancia tutte queste aggiunte, anzichè trascurarle quasi come altrettante quantità imponderabili. Solo Amador De los Rios[1] nel suo entusiasmo dice che in nessun 'altra opera poetica di quel tempo si mostrano le molteplici digressioni scientifiche e letterarie, come nel poema di Alessandro; ma, dopo aver citato pochi esempi, non viene ad alcuna spiegazione del fatto, contentandosi di vedervi nulla più che un eccesso delle tendenze dottrinali dell' epoca.

Così il Morel-Fatio, non tenendo conto nel suo studio di tanta parte dell' opera spagnuola da lui analizzata, è venuto ad una conclusione che, per quanto paia più rigorosa e precisa di quelle dei suoi predecessori, non è tuttavia adeguata abbastanza nè sufficiente per uno scrupoloso esame del *Libro de Alexandro*, nè può essere accettata come definitiva sino a tanto che l'altra parte non sia stata ancor essa presa in considerazione.

Potrebbe forse sorgere qualcuno il quale tentasse d'insistere sulla questione dimandando: che variazione può mai portare in un giudizio del poema la valutazione di elementi sporadici ed eterogenei, quali sono tutte le aggiunte che vi si incontrano? — Ma a tale obiezione è facile trovare una riposta;

[1] *Op.* cit.

poichè o quegli elementi sono veramente sporadici, cioè accessorii, avventizi ed oziosi, pure divagazioni insomma di un poeta che non sa camminare dritto per la sua via, e in questo caso tali elementi debbono venire considerati nello studio dell'opera, perchè conducano ad un giudizio assai più severo di quello che non ne abbia dato il Morel-Fatio; ovvero quegli elementi hanno anch'essi uno scopo, nel quale trovano ragione ed unità, e allora si deve determinare cotale unità, non per anco riconosciuta, e vedere se, insieme col vero poema, essa non giunga a costituire qualche cosa che esca dal dominio dell'epopea e ci conduca a classificare il *Libro de Alexandro*, preso nel suo complesso, tra i prodotti di un altro genere letterario che non sia l'epico.

III

§ 1. Riordinamento delle interpolazioni secondo le diverse materie didattiche. — § 2. Comparazione di esse con il *Tesoro* di Brunetto Latini.

§ 1. Che gli elementi di cui si parla non siano oziosi nel *Libro*, che abbiano invece uno scopo e quasi un uffizio loro proprio indipendente dall' epopea, che anzi questa tragga al fine di quelli, è facile persuadersene esaminando una per una tutte le aggiunte e determinandone il carattere.

Nè questo procedimento riuscirà troppo lungo e difficile, poichè la semplice lettura del *Libro* basta a convincerci che una sola qualità è a tutte le interpolazioni comune, l'essere cioè tutte d'indole didattica; e questa qualità spiega anche il nesso per il quale le particelle apparentemente isolate che si riscontrano qua e là nel *Libro de Alexandro*, possono collegarsi tra loro in modo da formare un tutto organico, appieno rispondente agli intenti e al disegno della didattica medesima. — Così riordinando tutte le interpolazioni, si viene ad avere quasi una enciclopedia o per dir meglio un poema didattico di almeno 877 coplas, ossia di 3508 versi, indipendente dal-

l'epico, poema che potrebbe venire suddiviso nelle seguenti parti: [1]

1° *Storia Sacra.*	str. 1299 — 1305 — 1343 — 1371 — 1938 — 1948 — 2386 — 2389
2° *Storia Troiana.*	str. 299 — 716 — 2403 — 2410
3° *Trattato sulle corti e sugli usi orientali.*	str. 816 — 826 — 1956 — 1979 — 2376 — 2385
4° *Storia riassuntiva delle imprese di Alessandro.*	str. 2424 — 2430
5° *Trattato di Astronomia.*	str. 1163 — 1182
6° *Trattato di geografia.*	str. 254 — 271 — 1140 — 1145 — 2296 — 2299 — 2412 — 2422 — 2470 — 2479
7° *Trattato di Storia Naturale.*	str. 1813 — 1819 — 1992 — 2018 — 1306 — 1330 — 1332 — 1337
8° *Trattato di Morale.*	str. 1643 — 1668 — 2152 — 2156 — 2170 — 2259 — 2344 — 2349 — 2505 — 2507 Lettere di Alessandro alla madre
9° *Trattato di Rettorica.*	str. 717 — 728 — 935 — 941 — 1281 — 1286 — 1490 — 1503 — 1788 — 1792 — 2390 — 2402

[1] L'ordine che ho seguito è quello che della materia didattica ci dà Brunetto Latini nel suo *Tesoro*.

il *Setenario* di Alfonso el Sabio [1], scritto nella metà del sec. XIII, ha una partizione generale assai somigliante a quella delle interpolazioni del poema spagnuolo. Ma nel caso presente poco importa di insistere su tali analogie, o di ricercare altri scritti dello stesso genere di quello di Brunetto Latini [2] e compararli con l'opera di Berceo, pur trovandovi maggiori congruenze schematiche ; poichè sappiamo bene come fondamento di tutte coteste composizioni fossero il

[1] Il *Setenario*, di cui disgraziatamente non possediamo che una parte, « fu scritto da Alfonso el Sabio per meglio preparare il suo popolo, accrescendone la coltura, alla riforma législativa, e fu il primo manuale enciclopedico scritto in volgare, anteriore di tre anni al *Tresor* di Brunetto Latini ». (Ernesto Monaci, *Cantigas di Alfonso el Sabio*, Roma, 1892, p. 5.) — Esso appartiene alle opere in prosa del re, le quali possono dividersi in *didattiche* e *storiche*. Tra le prime, oltre al *Setenario*, debbono ascriversi le *Tavole Alphonsine di Astronomia*, che Alfonso ideò e diresse associato a dotti Arabi; l'*Especulo de todos los derechos;* il *Fuero Real*, che mirava a preparare l'unificazione delle leggi nella monarchia ; le *Siete Partidas*, composte negli anni 1256-1263, la più importante delle opere di Alfonso, così chiamata perchè divisa in sette parti, nella quale son riuniti scritti diversi: etici, didattici e legislativi. Tra le seconde è la *Cronaca general*, nella quale sono racchiuse l'*Estoria d'España*, scritta negli anni 1260-1268, e la *General Estoria*, scritta negli anni 1270-1280. — Le poesie sono *profane* e *religiose*. Le prime *de escharno* e *de maldizer*, composte in provenzale durante la gioventù di Alfonso, sono troppo severe e dovettero recar danno alla fama di coloro a cui eran rivolte; le seconde o sono vere laudi, o consistono in una enumerazione di miracoli, talora narrati in modo poco naturale. Qui l'autore usa la forma paesana allo scopo di farsi intendere dal popolo.

[2] Come p. es. l'*Immagine del mondo* di Gautier di Metz (1254), *Il Mappamondo* (sec. XIII) e il *Lume dei laici* di Pierre, la *Piccola Filosofia anglo-normanna*, la *Sphera* di Simon de Compiegne, diversi trattati sulle *Proprietà delle cose*, il *Secreto dei Secreti* di Goffroi de Watreford, il *Libro di Sidraco*, quello di *Placido e Timoteo*, e il *Ci nous dit*. Ma certamente più importante di tutti è il *Tesoro*, perchè Brunetto in mezzo alle traduzioni pone qualche riflessione personale assai interessante, specialmente per quel che riguarda la politica e la letteratura (V. Paris, *La Littérature française au moyen âge*. Paris, 1888. p. 1ª, sect. 2ª, § 145). — Le fonti del *Tesoro* sono state chiarite dal Sundby nella sua opere *Della vita e delle opere di Brunetto Latini*, Firenze, 1888 (cito la traduzione italiana del Renier, alla quale sono aggiunte le Appendici del Del Lungo e del Mussafia).

Trivio e il Quadrivio; e in esso consistendo il programma unico ed universale delle scuole del medioevo, è evidente che alle nozioni racchiusevi si conformassero e si coordinassero tutte le opere didattiche della stessa età.

IV

§ 1. Scopo didattico del poema spagnuolo, e posto che gli conviene nella storia della letteratura. — § 2. Condizione della didattica prima di Berceo, e novità che v'introdusse questo poeta. — § 3. L'istruzione nel medioevo, e utilità del *Libro*. — § 4. — Conclusione.

§ 1. — Dopo quel che si è detto nel capitolo precedente, credo non siano necessarie altre parole per ritenere dimostrato: 1° che la parte del *Libro*, della quale il Morel-Fatio non tenne conto nel suo studio, non doveva essere trascurata; 2° che, non trascurandola, si sarebbe dovuto venire intorno al *Libro* a conclusioni ben diverse da quelle del dotto critico francese.

Infatti, nel giudicare l'opera di Berceo, volendo prendere in considerazione così la parte epica come anche la parte didattica, potremo ancora insistere nel classificare il poema addirittura tra le composizioni di genere epico, e con quelle soltanto compararlo, a fine di determinarne il valore e assegnargli il suo posto nella storia letteraria?

Per trovare la risposta occorre prima appurare se il collegamento delle due parti ebbe luogo, nell' intendimento dell'autore, affinchè l'epica servisse alla didattica o la didattica all' epica.

E su tal punto mi sembra non possa cadere alcun dubbio; poichè se l'obietto principale del poeta fosse stato la narrazione delle gesta di Alessandro, è perfino assurdo il pensare che egli avrebbe cercato nel campo didattico materiali per arricchire la sua tela epica, già molto vasta e bene sviluppata per le precedenti opere, delle quali mostra aver avuto piena conoscenza. Inoltre la parte didattica occupa più di un terzo dell' intiero poema, come già ho osservato, ed è evidente

che, se la narrazione fosse stata la parte principale dell' opera, non si sarebbe l'autore dilungato tanto nelle questioni scientifiche, che sono molteplici e sì svariate da abbracciare quasi tutto lo scibile umano. Dunque non è da credere che l'epica sia la parte principale dell' opera; che anzi tutto cospira a persuaderci del contrario, e ormai possiamo ammettere, senza esitazione o tema di ingannarci, che il vero obietto di Berceo non tanto fu quello di narrare la storia di Alessandro, già divulgatissima, quanto di diffondere, specialmente fuori della scuola, l'istruzione e la coltura. Lo scopo dell' autore insomma fu didattico e non epico; e nel collegamento è evidente che l'epica ebbe parte soltanto secondaria ed occasionale, venendo adoperata unicamente quale mezzo il più acconcio a rendere maggiormente gradito ed efficace il portato della dottrina.

Ciò riconosciuto, dovremo prendere in esame il *Libro* nel campo della didattica, anzichè in quello dell' epica, per darne un giudizio pieno ed adeguato; e, considerandolo sotto questo nuovo aspetto, sarà facile di ravvisarvi subito dei pregi, pei quali gli si dovrà concedere nella storia letteraria un posto ben più elevato di quello da cui era venuto grado grado discendendo per opera dei critici, tutti concordi nel non vedervi se non una composizione di genere epico.

§ 2.— Ma, prima ancora di far ciò, gioverà dare uno sguardo alle condizioni della letteratura didattica nel momento in cui apparisce Berceo.

Che cosa aveva prodotto in questo genere fino allora la Spagna? All' infuori di quel piccolo saggio di didattica religiosa che abbiamo nel trattatello dei *Diez Mandamientos*[1], e di quanto per la didattica civile presentano il *Fuero Iuzgo* e il *Fuero de Navarra*[2], dobbiamo giungere fino al *Setenario* di

[1] Quest' opera per il suo contenuto potrebbe meglio intitolarsi *Formulario di Confessione*. E' il primo saggio che si conosca di didattica nella Spagna. — Il Morel Fatio lo trasse da un manoscritto di Parigi, che si può assegnare al primo ventennio del sec. XIII, e lo pubblicò nel 1887 nella *Romania*, 379-81.

[2] Il primo è il codice dell' antica monarchia spagnuola fino dall' epoca dei re Goti. Fu tradotto in volgare nel 1241, ed è testimonianza della letteratura alla corte di Ferdinando III (V. De los Rios, *Op. cit.*, III, 432-433). — Il secondo è un codice di legislazione paesana.

Alfonso el Sabio per trovare in Ispagna un' opera didattica in volgare. Il *Setenario* stesso poi va piuttosto classificato fra i trattati di didattica scientifica che non fra le vere opere d'arte.

Il nostro poeta dunque apparisce veramente il primo che in Ispagna si volse a dar forma artistica alla letteratura insegnativa, e codesto merito, che già gli era stato riconosciuto per il poema *Del sacrificio de la missa* e per qualcun altro dei poemetti religiosi che ci lasciò, a maggior titolo gli si dovrà riconoscere per il *Libro de Alexandro*. — Nel *Sacrificio* infatti il pregio di Berceo sta, secondo i critici, sopra tutto nello stile; ma nel *Libro* non lo stile solamente, o quant' altro s'intende sotto la parola *forma*, attraggono il lettore e lo muovono all'ammirazione: qui primieramente si mostra notevole l'allargamento del concetto della didattica, che di religiosa si fa umana e laica, ed esce dalla chiesa e dalla scuola per diffondere la coltura dovunque; e più notevole ancora, per la sua novità, il mezzo adoperato dall' autore a conseguire meglio il suo intento.

L'insegnamento puro e semplice non poteva sperare di essere molto efficace in mezzo ad una società non ancora uscita totalmente dallo stato di barbarie. Perciò da secoli la didattica aveva fatta sua alleata l'allegoria, e i modelli lasciati nei loro scritti da Prudenzio [1], da Marciano Capella [2], e da Boezio [3] erano da lungo tempo adoperati in tutto l'Occidente per foggiare nuove opere istruttive, nelle quali l'ammaestramento venisse impartito, siccome in quelle, con l'aiuto di quadri e di personificazioni allegoriche. — Dopo molti di siffatti componimenti, che tutti più o meno ebbero buona fortuna, proprio a tempo di Berceo, l'Italia ne produsse uno, che superò di grido, se non di merito, gli altri, voglio dire il trattato *Del Consiglio e del Consolamento*, che Albertano da Brescia compose nel 1246 sotto l'allegoria della *Storia di Melibeo*, e che in tal forma circolò per tutta Europa, quando in latino, quando in italiano, due volte tradotto in francese, e finalmente incor-

[1] Nella *Psicomachia*.
[2] Nelle *Nozze di Mercurio e della Filologia*.
[3] Nel *De Consolatione Philosophiae*.

porato dal poeta inglese Chaucer nella famosa sua raccolta delle *Canterbury Tales* col titolo di *Tales of Melibeus* [1]. Quasi contemporaneamente poi la Francia produceva il *Roman de la Rose* [2], che, come opera didattico-allegorica, doveva di gran lunga avanzare anche il libro di Albertano; ed oggi si sa abbastanza quanto grande influsso esercitò essa così sulla letteratura come sulla società tutta di quel secolo e dei seguenti, e quale numero di imitatori e seguaci facesse sorgere.

Ma, sebbene anche in Ispagna la letteratura francese fosse largamente conosciuta e gustata al tempo di Berceo, pure questi si mise per tutt'altra via quando volle comporre un libro istruttivo ad uso dei suoi contemporanei, e, abbandonato per primo le fredde e vuote personificazioni allegoriche del *Roman de la Rose* e di tutte le opere congeneri, all'istoria medesima e all'epopea chiese i personaggi per animare i suoi quadri e crescere attrattiva ed efficacia all'insegnamento [3].

Così egli promosse nell'arte sua una nuova evoluzione, e il momento per compierla non poteva essere più propizio.

§ 3. — Il progredire della civiltà e insieme del criterio storico al tempo di Berceo aveva già separato in Ispagna l'epopea dalla storia propriamente detta e specialmente dalla storia nazionale. — L'epopea coltivata dai *clerigos*, i quali venivano prendendo il luogo dei giullari, si era volta ad altri soggetti, che, più della storia capaci del meraviglioso, fossero anche più acconci a dilettare o a edificare gli spiriti; e

[1] V. Ciampi Sebastiano, *Volgarizzamento dei Trattati di Albertano giudice di Brescia*, Firenze, 1832, p. 25-31.

[2] V. Paris, *Op. cit.*, P I, cap. 5; ed Ernest Langlois, *Origines et sources du Roman de la Rose*, Paris, 1891.

[3] Dicendo ciò non intendo trascurare le poche parti didattiche, che s'incontrano già nelle precedenti narrazioni di Alessandro, poichè alcuni brani di Berceo si ritrovano quasi in germe in Gautier de Châtillon, in Q. Curzio, nell'*Epistula de situ Iuliae*, nel *Liber de Praeliis*, ed altrove; ma voglio mostrare che Berceo, oltre a ripetere alcune digressioni dei suoi predecessori, altre amplificò, altre tolse da autori che nulla avevan comune con la storia di Alessandro, e assai più ne aggiunse per conto suo, parlando di tutte le discipline e riuscendo in tal modo il primo a far passare l'epopea nel campo della didattica.

così vediamo da una parte svolgersi la leggenda agiologica, dall'altra il romanzo di avventura e la novella : due specie letterarie in cui l'epica da oggettiva veniva cangiandosi in soggettiva, ora servendo all'intento di educare il sentimento religioso, ed ora di rallegrare.

Giunta a tal punto l'epopea non aveva che a fare un passo di più per collegarsi con la didattica, la quale intanto entrava nel periodo del suo fiorire. Infatti la sete dell'istruzione e della coltura si andava sempre più propagando; il bisogno di sapere cominciava a sentirsi da tutti, e così l'uomo plebeo cercava l'istruzione per inalzarsi, come il grande signore per brillare e distinguersi in mezzo alle sfere più alte della società.

È naturale che in quel momento dovessero moltiplicarsi i mezzi intesi a diffondere l'istruzione ; e allora appunto vediamo la didattica invadere non solo tutti i generi, ma anche tutte le forme della letteratura, preparandoci in tal modo, o almeno facilitandoci la via al rinascimento, pur non chiudendo immediatamente il medioevo. Per farsi un' idea della numerosa varietà di opere didattiche che sorsero allora, segnatamente in Francia, basta leggere le belle pagine che a questo argomento dedicò G. Paris nel suo aureo libro sulla letteratura francese nel medioevo [1]. Ma, come si è già notato più sopra, l'artifizio a tutte comune era sempre l'allegoria, e Berceo fu il primo a lasciare da parte quel vecchio strumento rettorico, e a cercare nella realtà, nella storia, o almeno in ciò che a lui pareva tale, i mezzi per dare all'arte tutto un nuovo indirizzo. In questo sta il vero merito di Berceo, e non si può non riconoscere oggi, dopo che tutti abbiamo assistito al vero trionfo dei romanzi scientifici di Giulio Verne [2].

Che altro fece Berceo nel sec. XIII se non quello che ha fatto nel sec. XIX il Verne? Così questi per istruire i suoi

[1] P. *I*, sez. 2ª; e p. *II*, sez. 2ª.

[2] Della innovazione felicissima di Berceo non si trovano esempi nella letteratura anteriore della Spagna, nè forse in nessuna altra letteratura neolatina. Se ne scorge solo il tentativo molto tempo dopo il rinascimento in alcune composizioni, come p. es. nei *Viaggi di Anacarsi il Giovane in Grecia*, e nelle *Avventure di Telemaco* di Fenelon; ma soltanto sei secoli più tardi del nostro poeta la nuova forma fu perfezionata dal Verne.

lettori si serve del *Giro del Mondo in ottanta giorni*, delle *Ventimila leghe sotto i mari* e *Dalla Terra alla Luna*; come quegli si serve del viaggio dell'eroe per spiegare sotto gli occhi dei suoi contemporanei tutte le maraviglie del cosmo, per far loro esplorare il fondo dei mari, per innalzarli fino alle regioni dell'etere. — Certamente le nozioni che s'incontrano nel *Libro* di Alessandro sono miste a pregiudizi e ad errori; ma chi può dar colpa all'autore spagnuolo degli errori e dei pregiudizi che furono comuni a tutti gli uomini più colti e più dotti dell'età sua? [1]. Con tutti i diffetti e le mende, che,

[1] Egli ha però il merito di averci tramandato nei suoi versi una ingenuità quasi fanciullesca, una semplicità e naturalezza talora piena di grazia. — Quantunque non sia necessario al mio compito che io parli del valore estetico dei singoli brani, pure non credo inopportuno darne qui in nota pochi esempi : La poetica descrizione del mese di maggio (str. 1788-1792) ancora ci parla al cuore con dolcezza tranquilla; sentiamo quasi riposarsi l'animo nostro in una pace piena di voluttà, udendo il canto degli uccelli, ammirando i prati rivestiti di fiori ; e nel tempo stesso la natura, risorta quasi a vita novella, infonde allegria e gioia spensierata anche nel cuore umano. Nulla di più delicato e di più finamente sentito. — Bella è pure le descrizione dell'inferno, che ci ricorda quasi le colpe e le pene quali ci vengono rappresentate da Dante, piena di filosofia e di pensieri profondi. Dopo aver parlato di tutti i vizi, Gonzalo presenta al lettore la scultoria figura della superbia, che va con la fronte scoperta, piena di coraggio e dignitosa in modo che ci par quasi di vedere Farinata, il quale « s'ergea col petto e con la fronte. — Quasi avesse l'inferno in gran dispitto », e che « non mutò aspetto. — Nè mosse collo nè piegò sua costa ». Ecco i versi che si riferiscono al peccato maggiore tra i sette vizi capitali (str. 2246) :

« A omnes e a angelos está dando reñerta,
Tien con gran corage la fruente descorbierta,
Non sabe el su desden sobre quieno revierta,
Empeytra del cavallo a quien quier açierta. »

Molte altre espressioni riguardo alle sofferenze dei dannati sembra quasi che prendano l'energia della disperazione. I golosi :

« Ardiendo en la llamas tremen de grant friura,
Aziendo ennas nieves muerren de calentura,
Non an en los infiernos nenguna tempradura. »
(str. 2251).

Tutte queste anime soffrono tanto « Que querrien seer muertos ante que seer naçidos. » (str. 2222).

« Estan dias e noches maldiziendo su fado » (str. 2255).

È attraente la rappresentazione dei mesi dell'anno intenti tutti al loro

sotto il rispetto della materia, si potrebbero facilmente notare nell'opera di Berceo, dovremo sempre riconoscere che essa u utile al suo tempo non meno di quanto lo sono stati nell'età nostra i libri del Verne; e se molte delle nozioni di Berceo contribuirono a propagare nel popolo errori infantili, per lo innanzi propri forse di pochi eruditi soltanto, è anche evidente che da questo libro dovette partire uno dei più forti impulsi ai grandi viaggi e alle esplorazioni lontane [1]. Questo benefico effetto fu già riconosciuto ne'la leggenda celtica di *S. Brandano* e degli altri fanatici ricercatori del Paradiso Terrestre [2]; ma quanto più efficacemente non dovette contribuirvi il *Libro* di Berceo, nel quale la leggenda passò in seconda linea, e tutto lo studio fu inteso a rappresentare alle fantasie le meraviglie lontane del mondo reale?

§ 4. — Non fosse che per questo rispetto l'opera didattica di Gonzalo merita nella storia della letteratura e dell'incivilimento della Spagna nel sec. XIII un posto eminente, quale può meritarlo un precursore di Alfonso el Sabio, e superiore di certo a quello concesso dalla storia agli altri pochi, i quali nel tempo di Berceo non contribuirono se non a ripulire, come dicesi, la lingua, e a rappresentarci per la loro ingenuità le condizioni intellettuali ed estetiche del tempo.

Il *Libro de Alessandro* adunque, che tra le opere epiche appariva una delle ultime, classificato invece tra le opere didattiche acquista diritto ad una considerazioni, di cui prima non pareva degno.

Lucilla Pistolesi Baudana-Vaccolini.

uffizio. Vive sono le descrizioni delle battaglie, e talora forti le espression. Nella guerra di Troia Diomede è irato al massimo grado : « Andava tan ravioso cuemo el leon ieiuno — Quando lo cueta fambre e falla cordero alguno » (str. 490).

Enea « Andava tan ravioso cuemo una sierpe fiera » (str. 521); Ettore « Andava tan ravioso cuemo una tygra brava » (str. 524);

E non sono questi soli i brani che ci rendono meravigliati dell'arte di Berceo; ma bastano ad attestare al lettore la forza della mente del poeta e i sentimenti dell'animo suo.

[1] Quanto anche a Cristoforo Colombo fosse famigliare la leggenda di Alessandro risulta da più allusioni del suo *Giornale di bordo*, inserito negli *Scritti di Cristoforo Colombo*, pubblicati ed illustrati dal De Lollis, Roma, 1892.

[2] V. Ernest Renan, *Essais de morale et de critique*. — Paris, 1860 p. 443-446.

LE VRAI SENS DU MOT « GITARE »

DANS LES ANCIENS DOCUMENTS CAMPANAIRES

M. Éd. André, archiviste de l'Ardèche, a publié, il y a quelques années, un intéressant *Contrat pour la fabrication d'une cloche*, passé en 1395 entre l'église paroissiale Notre-Dame d'Annonay et *Guigo Assaleni, clericus* [1].

A propos de ce marché, notre aimable confrère et, après lui, l'éminent et regretté M. Chabouillet, alors vice-président de la section d'archéologie du Comité des Travaux historiques, se sont demandé ce que pouvait bien signifier, en matière de fonte de cloches, le mot *gitare*.

« Entre autres clauses du contrat (écrivait M. Chabouillet), il en est une qui renferme un mot dont le sens est incertain. Il s'agit du repas à donner par le prieur de Notre-Dame d'Annonay à dix personnes, *quando gitabitur dicta campana* [2].

» M. André fait observer que ce mot n'est pas suffisamment clair. Dans le glossaire de Du Cange, le verbe *gitare* figure avec le sens *expellere* ; dans le document, il semble à M. André qu'il faut, au contraire, entendre *le jour où sera placée la cloche dans son gîte* [3].

» Cette opinion (concluait M. Chabouillet) me paraît vrai-

[1] *Contrat pour la fabrication d'une cloche* (1395), par M. Édouard André. — Paris, Ernest Leroux, 1894, in-8° de 7 pp. (Extrait du *Bulletin archéologique*, année 1893).

[2] « Item fuit actum et in pactum sollempne, sollempni stipulatione interveniente, [deductum] quod dictus dominus prior prioratus ecclesie supradicte teneatur dare cibaria, quando gitabitur dicta campana, videlicet in universo decem personis ».

[3] *Gitabitur* : « Le sens de ce mot n'est pas suffisamment clair. On trouve dans Du Cange (*Gloss. med. et inf. lat.*) le verbe *gitare* avec la signification de *expellere* « jeter dehors ». Il semble ici, d'après le contexte, qu'il s'agisse plutôt de l'installation de la nouvelle cloche dans le clocher, qui doit lui servir d'abri (*gistum*) ». (Éd. André, *Contrat...*, dans le *Bulletin archéologique*, année 1893, p. 252 ; tirage à part. p. 4).

semblable ; toutefois on aimerait à la voir confirmée par d'autres textes [1] ».

En réalité, — le mot *gitare* ne veut pas dire *gîter*, *loger*, *installer* la cloche ; — il signifie *jeter*, *couler* le métal. — Et la clause en question a pour objet la nourriture que le prieur devra fournir à dix personnes, en tout, *in universo decem personis*, le jour de la coulée de la cloche. Il faut voir dans ces dix personnes les auxiliaires extraordinaires auxquels on faisait appel ce jour-là, pour l'enterrage du moule, pour les besognes variées connexes de la mise en fusion, pour la soufflerie, etc.

Par extension, le mot *gitare*, signifiant proprement *couler* le métal, a signifié aussi *fondre* d'une façon générale.

Ce double sens — ou plutôt ce sens unique, usité tantôt à l'état plus restreint, tantôt à l'état plus large, — résulte avec évidence des divers textes qui suivent.

1371. *Montpellier*. « Lo dimecres sans, que era lo II jorns d'abril, fon gitat lo sen ters de Nostra Dona de Taulas en l'ostal del forn de la Valfera, e pueys fon senhat per lo dit senhor prebost de Magalona e prior de la mezesma gleysa de Taulas, e fo apelat Anthoni per lo sen Bernat Teysier, bayle, lo XII jorn del dit mes, e aquel meteis jorn fon montat en lo cloquier de la dicha glieiza.

» Item, aquel meteis an, lo XXI jorn de junh, fon gitat, en lo dich hostal del forn, lo sen mejan de la dicha gleisa, e puey fon senhat per Mossen Peire Chambon, doctor en decretz, e fon apelat Urban per los senhors en Guilhem Cauzit, major de jorns, e Colin Bertran, borzes, lo XXV jorn del dit mes, e aquel jorn ne fon montat.

» Los ditz II sens foron fatz per Ramon Gros, de Perpinhan, e Jolian d'Airich, de Masselhanegues ». (*Le Petit Thalamus de Montpellier*, publ. par la Société archéologique, p. 385).

1440. *Montpellier*. Le marché passé le 26 mai 1440 par « Johannes Egidii, campanerius, habitator Montispessulani », pour la « réfection et pose de la grande cloche de la tour d'Urbain au monastère Saint-Benoît », contient les mentions

[1] Chabouillet, dans le *Bulletin archéologique*, année 1893, p. xc,

suivantes : — « primo,... vos, dicti domini de Collegio, debetis et tenemini michi providere, vestris sumptibus et expensis, de omnibus lignis, carbonibus, terra.... et eciam toto et omni metallo ac platea pro eadem campana, gitanda necessariis » ; — « item,... gitata per me dicta campana, et inde ipsa reffrigata, et obmisso ejus calore, prout erit necessarium, ego ipsam de ejus fornasse [1] vobis exuam et ponam super terram.... » ; — « item,... ego meis sumptibus debeo michi providere de hominibus sive manobris... videlicet pro batendo et pastando terram, ac faciendo lo molle et cavando crosum, in quo dicta campana agitabitur [2]... » (L. Guiraud, *Les Fondations du pape Urbain V à Montpellier*. III. *Le monastère Saint-Benoît*, pp. 226-227).

1481. *Rouen* (Seine-Inférieure), église paroissiale de Saint-Vincent. « Ensuit ce que les deux cloches ont cousté à reffaire par maistre Dymence, fondeur... Emploi de 60 livres d'étain en vaisselle d'Angleterre, de 225 livres de mictraille ; dépense à l'*Agnus Dei* [3], le 1er juin, après que les cloches furent gectées ; les trois autres cloches mises à point et rencasilliées tout de neuf. » (Ch. de Robillard de Beaurepaire, *Inventaire sommaire des Archives départementales,... Seine-Inférieure*, série G, tome V, p. 147, art. G. 7662).

1556. C'est en cette année que fut publiée, à Paris, chez Claude Fremy, « *La Pyrotechnie ou Art du Feu, contenant dix livres, ausquels est amplement traicté de toutes sortes et diversité de minières, fusions et séparation des métaux : des formes et moules pour getter artilleri, cloches et toutes autres figures,...* composée par le seigneur *Vanoccio Biringuccio*, Siennois, et traduite d'italien en françois par feu maistre Jaques Vincent». Le mot « getter » est couramment employé, dans cet ouvrage, avec le sens de *fondre, couler*.

1560. On lit dans les « patentes de fondeur d'artillerie pour maître François Busca, de Milan » (18 novembre 1560) : — « Hauemo giudicato necessario de prouedersi di persone

[1] Pour *fornace*.

[2] Pour *gitabitur*.

[3] C'est à l'auberge de l'*Agnus Dei*, alias de l'*Anusdey*, que les trésoriers de l'église Saint-Vincent de Rouen achetaient leur vin, faisaient leur repas annuel, etc. (cf. les art. G. 7653, 7656, 7665, 7667, 7669, 7674, etc.)

et maestri approuati nel arte del fondere et gettare essa artigliaria, et essendo jnformati da piu persone degne di fede della sufficienza, integrità et jsperienza nel' arte del fondere et gettare artigliarie, et altre bone qualità del molto diletto nostro Francesco Busca, Milanese, figlio di Gio° Antonio, fonditore...» (Auguste Dufour et François Rabut, *Les Fondeurs de cuivre et les canons, cloches, etc. en Savoie*, p. 105).

1596. *Belleville-sur-Saône* (Rhône). «L'an de Nostre Seygneur 1596 et le 15e juin, furent jectées deux cloches qu'estoit rompues à Belleville par certains passant de la Loreynne, lesquelles furent bénittes... le 14e aoust... » [Archives communales de Belleville, GG. 3, fol. 8 v°]. (Georges Guigue, *Inventaire sommaire des Archives départementales..., Rhône*, série E supplément, t. 1er, p. 91).

1609. *Saint-Bonnet-le-Château* (Loire). « La segonde des cloches de nostre esglize... a esté refaicte et fondue de nouveau par Me Marc Mosnier, me fondeur de Viveyrolz, qui la jetta sur son molle jeudy dernier dix-septiesme du present [mois]... » (Chaverondier et de Fréminville, *Invent. somm. Archiv. départ... Loire*, série E suppl., tome 1er, p. 338).

1614. *Paris*. « Procès-verbal... trouvé sous un des pieds du cheval de l'ancienne statue de Henri IV » : — « A la très glorieuse et immortelle mémoire du très-auguste et invincible Henri-le-Grand, quatriesme du nom, le sérénissime grand-duc de Toscane Ferdinand, meu de zelle vers la postérité, feist faire et jecter en bronze, par l'axelent sculpteur Jehan de Boulogne, ceste éfigie... » (Lafolie, *Mémoires historiques relatifs à la fonte et à l'élévation de la statue équestre de Henri IV sur le terre-plein du Pont-Neuf à Paris* [Paris, Le Normant, 1819, in-8°], (p. 263).

1642. *Montmélian* (Savoie). Le 7 avril un « prix fait [fut] passé avec... Pierre Bonod, [aliàs Pierre Bonaud, maistre fondeur au préside de Montmelliau], pour le couvert de la fonderie de Montmélian », — « en sorte qu'il se puisse librement et seurement travaillier à dresser les molles, jetter et fondre toutes sortes de canons » (Dufour et Rabut, *Les Fondeurs de cuivre... en Savoie*, p. 115).

1642. *Montmélian*. Dans le « prix fait donné [le 25 juillet] au sieur Laurent Fregos, fondeur général de l'artillerie de

S. A. R., pour fondre quatre canons au chateau de Montmélian », il est stipulé que le fondeur recevra un acompte « quand il voudra fondre et jetter lesd^es^ pièces » (Dufour et Rabut., *op. cit.*, p. 120).

1675. « En 1675, Simon Boucheron jetait des cloches, au nombre de quatre, savoir : trois pour la paroisse della Torre, dans la vallée de Luzerne, et une pour l'église de la Madone miraculeuse de Savigliano » Dufour et Rabut, *op. cit.*, pp. 66-67).

1686. *Vif* (Isère). « Le 19e jour du mois d'apvril 1686,... nous avons donné à pris fait à maistre Claude Voullemot, du bourg d'Ambelin en Lorraine [1], m^e^ fondeur, de jetter [2] la cloche qui estoit cassée;... il l'a jetté le second jour du mois de may dicte année, et elle pèse cinq cens ;

» Il en a fait une autre qui pèse cent vingt deux livres;... elle a esté jetté le septi[ème]e dudit mois de may.

» Et elles ont été fondues dans le jardin de la sacristie, autrefois les cloitres » (G. Vallier, *Inscriptions campanaires du département de l'Isère*, p. 476).

1690. *Paris.* « Statue équestre de Louis XIV, érigée à Dijon en 1725. Elle fut votée par MM. les élus généraux du duché de Bourgogne en 1686. Cette statue fut jetée en fonte à Paris en 1690, d'après le modèle d'Étienne Lehongre....» (Lafolie, *Mémoires... statue équestre de Henri IV*, p. 258).

1740. *Niort* (Deux-Sèvres). « Cette matière [achetée à Rochefort] arrivée et veue par lesdits Le Brun père et fils, ils nous déclarèrent qu'il seroit dangereux de la faire fondre avec la susdite cloche, à cause qu'elle n'étoit pas sy bonne que celle de la ditte cloche, estant d'une qualité différente et d'une matière infiniment plus dure, ils nous auroient proposé de la faire fondre dans un fourneau séparé et de mesler de l'estain avec la ditte matière acheptée, pour l'adousir; à quoi nous nous serions déterminé. La fonte de cette matière faite, les dits Le Brun l'auroient jettée dans leur autre four-

[1] Damblain (Vosges).

[2] « *Jeter*, en termes de fonderie, signifie faire couler du métal fondu dans un moule, afin d'en tirer une figure » (G. Vallier).

neau, avec la susdite cloche mise à morceau » (Berthelé, *Recherches... Arts... Poitou*, p. 411).

1779. *Noirétable* (Loire). « Notre grande cloche se feilla le jour de la fête de saint Pierre et nous l'avons faite refondre par Rodamel, de Champoly, et Perrin, de Roanne, associés... La fonte fut jettée au commencement du mois d'aoust et ils y réussirent fort bien » (Chaverondier et de Fréminville, *Invent. somm. Archiv. départ. Loire*, série E suppl., tome 1er, p. 294 et Introd., pp. 51-52).

1816. *Paris*. « Soixante milliers de matière étoient nécessaires pour jeter en fonte la statue de Henri IV, non que cette quantité dût être employée pour la statue, mais parce qu'il en falloit pour remplir, lors de la fonte, les bassins, les jets et les évents, autant que pour remplir le moule. Une première fonte, dite fonte de mélange, eut lieu le 9 juillet 1816. » (Lafolie, *Mémoires... statue équestre de Henri IV*, p. 124).

1842. « Tous les métaux sont désoxidés avant la coulée et jetés en moule dans leur plus grand état de pureté » (Ernest Bollée, circulaire annonçant le transfert, de La Flèche au Mans, de son « établissement pour la fonderie des grosses cloches et timbres d'horloges »).

Nous n'avons pas besoin d'ajouter qu'il serait facile de multiplier ces exemples.

Jos. Berthelé.

Montpellier, le 3 février 1903.

BIBLIOGRAPHIE

ARTICLES DE REVUES INTÉRESSANT LE ROMANISME

Romanische forschungen, XIV, 2.—*L. Jordan* : Girartstudien, p. 321 ; — *A. Zauner* : Die romanischen namen der Körperteile, p. 339 ; — *W. Looser* : Rätoromanische studien. II, Lautlehre zur Bibel von Schuls und bemerkungen zur formenlehre, p. 531 ; — *H. Stadler* : Dioscorides Longobardus, p. 601 ; — *G. Baist* : Boire comme un templier. Braquemard. Ecumeur. Faquin, p. 637 ; — *M. Höfler* : Gebildbrote und Gebäckformen. Ein Aufruf, p. 638.

Zeitschrift für franzoesische Sprache und litteratur, XXV, 5 u. 7. — *K. Morgenroth* : Zum bedeutungswandel im französischen, p. 131 ; — *E. Dannheisser* : Studien zur weltanschauung und entwickelungeschichte des dramatikers Alexandre Dumas fils, p. 144 ; — *D. Behrens u. J. Jung* : Bibliographie der französischen patoisforschung für die jahre 1892-1902, mit nachträgen aus früherer zeit, p. 196.

Zeitschrift für romanische philologie, XXVII, 2. — *G. Nigra* : Nomi romanzi del collare degli animali da pascolo, p. 129 ; tosc. *gazza*, aprov. *agassa* (fr. *agace*) « pica » (mit einer bildertafel), p. 137 ; — *A. Horning* : Zu A. Thomas Mélanges d'étymologie française, p. 142 ; — *C. Michaëlis de Vasconcellos* : Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch (fortsetzung), p. 152 ; — *J. Ulrich* : Eine neue version der « Vita di Merlino », p. 173 ; — *O. Nobiling* : Zur interpretation des Dionysischen Liederbuchs, p. 186 ; — *E. Richter* : Zu prov. « En » = Herr. Prov.-katal. « a-n-el », p. 193.

Romania, XXXII, 1. — *F. Lot* : La chanson de Landri, p. 1 ; — *P. Meyer* : Le manuscrit français de Cambridge (Trinity college), p. 18 ; — *J. Popovici* : Les noms des Roumains de l'Istrie, p. 121 ; — *J. Cornu* : « Disette = decepta », — « tant mieux, tant pis, tant plus, tant moins », — « poche [cuiller à pot] », p. 124.

Annales du Midi, 15e année, n° 58. — *A. Jeanroy* : Un sirventes contre Charles d'Anjou (1268), p. 145 ; — *C. Jullian* : Questions de topographie et de toponymie méridionales, II, Monaco, p. 207 ; — *G. Millardet* : Gascon *añeru, añerun*, p. 211.

Le Gérant responsable : P. HAMELIN.

LES GRANDS RHÉTORIQUEURS
ET L'ABOLITION DE LA COUPE FÉMININE

On sait qu'en ancien français les vers de dix et de douze syllabes peuvent admettre à la fin du premier hémistiche une syllabe atone qui ne compte pas dans la mesure du vers. En d'autres termes les anciens poètes français avaient la faculté de traiter la fin du premier hémistiche de la même façon qu'on peut traiter la fin de la ligne dans la poésie moderne. Dans la poésie moderne, au contraire, cette syllabe surabondante n'est plus permise à la césure, excepté dans le cas où le dernier mot du premier hémistiche est terminé par un e féminin et que le deuxième membre du vers commence par une voyelle, de sorte que la césure épique (comme on l'a appelée depuis Diez à cause de sa rareté dans la poésie lyrique) n'est qu'apparente.

Jusqu'à présent on a toujours cru que l'usage moderne avait été appliqué pour la première fois par le poète belge Jean le Maire [1].

Voici ce que dit Quicherat sur cette importante question : *La règle de la coupe féminine fit beaucoup de bruit au commencement du XVIe siècle. Un poète qui avait un bon sentiment de l'harmonie, Jean le Maire, pensa que cette syllabe surabondante à la césure ne devait pas être tolérée dans les vers, et il établit*

[1] En 1875, M. Paul Meyer avait cru pouvoir déclarer, dans la préface de son édition de *Brun de la Montagne*, roman d'aventure de la seconde moitié du XIVe siècle, que l'auteur anonyme de cet ouvrage traitait déjà la césure comme aujourd'hui, et que par conséquent Le Maire était devancé de plus de cent ans. Mais Mussafia (*Zts. für. rom. Phil.* I, p. 98), tout en reconnaissant chez l'auteur de *Brun de la Montagne* une tendance bien marquée à éviter la syllabe hypermétrique à la césure, a montré que Meyer n'avait pas bien regardé, que sur les 3926 vers dont se compose ce roman, il y en avait seize, et non pas un seul comme Meyer le prétendait, où l'élision est impossible.

la règle qui l'interdisait [1]. Les paroles de Tobler, bien qu'un peu moins catégoriques, reviennent au même : ***Mais la règle qui n'admet la césure féminine qu'avec la restriction susdite*** (*i. d. l'élision obligatoire*) ***a été, comme il semble, formulée pour la première fois et appliquée d'abord seulement pour le vers de dix syllabes par le Maire de Belges, savant et poète, né en*** 1473 [2]. Quant à Aubertin [3] il se contente de reproduire les paroles de Quicherat presque textuellement. J'avoue que j'ai moi-même partagé naguère l'opinion de Quicherat et de Tobler [4]. Depuis une étude approfondie de la versification des grands rhétoriqueurs m'a convaincu qu'on avait eu tort d'attribuer cette innovation à le Maire de Belges, qu'il avait eu des précurseurs et qu'il n'avait fait que suivre en ce point l'exemple de son oncle Jean Molinet et plus particulièrement de George Chastelain, qui tout au commencement du XVIe siècle était considéré comme le maître et le prince des poètes français. On peut en effet parcourir d'un bout à l'autre les poésies de Chastelain dans l'excellente édition des *Œuvres* publiée par Kervyn de Lettenhove sans y trouver un seul exemple de césure épique. On ne réussira pas plus si on se reporte aux *Faictz et dictz* de Molinet. Il ressort de ces explications que ce n'est pas Le Maire de Belges qui le premier proscrivit la césure épique, ainsi qu'on l'a prétendu jusqu'à présent, mais bien George Chastelain, qui comme chef d'école, imposa sa manière de voir aux autres poètes de la cour de Bourgogne. Du reste un passage intéressant d'un contemporain, Jean Bouchet, confirme de la façon la plus explicite l'opinion ici émise. Jean Bouchet fut un des premiers poètes à se ranger du côté des novateurs. Faisant allusion à une époque où il ne se souciait pas encore de la réforme introduite par les rhétoriqueurs belges, il s'exprime de la sorte, dans une épître adressée au seigneur Louis d'Estissac qui se trouve au début

[1] *Traité de versification française,* Paris, 1850, p. 327.

[2] *Le vers français ancien et moderne par A. Tobler, traduit sur la deuxième édition allemande par Karl Breul et Léopold Sudre,* Paris, 1885. p. 107.

[3] *La versification française et ses nouveaux théoriciens*, Paris, 1898, p. 79.

[4] *A History of French Versification*, Oxford, 1903, p. 85.

de l'édition de 1536 des *Angoysses et remedes d'amours* : *Car ignorant lors la vraye observance de doulce et consonante rithme francoyse, avois suyvi ceulx des termes desquelz m'avoient esté plus plaisans que l'observance des reigles des bons et vrays orateurs vulgaires, ou plusieurs sont encores abusez, plus ayans l'œil à la doulceur et venusteté du langage qu'à la composition, celebrité et ingeniosité du metre. Je ne synalymphoys lors les quadratures de la rithme de dix et unze piedz, comme ont touiours faict Georges, Clopinel* (sic), *Castel, Jean Le Maire et autres irreprehensibles orateurs Belgiques, qui est nécessairement requis.* En effet si on se donne la peine de feuilleter les premiers ouvrages du procureur de Poitiers, tels que *L'amoureux transy sans espoir* (1500), *Les Angoysses et remedes d'amours* (1501) et *Les regnars trauersant les perilleuses voyes des folles fiances du monde* (circa. 1502), on verra que les exemples de césure épique ne manquent pas [1].

Malgré la grande influence de *ceux de Hainaut* en matière de poésie à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle, ils ne parvinrent pas à imposer leur procédé quant à la césure ; les poètes individuels et indépendants surtout, continuèrent de suivre l'ancienne mode comme bon leur semblait. Voici quelques exemples tirés des *Œuvres* de Coquillart, édit. Tarbé, Reims, 1847 :

Plaisans, honnestes, | royaux et pacifiques (I. p. 165).
Par ces trois dames | lesquelles cy voyez (*ibid.*).
Et que d'armures | vous soyez désarmez (p. 166).

[1] En voici quelques-uns tirés de *L'Amoureux transy sans espoir*, édit. de 1503 :

Ainsi qu'aurore | laisse la roge coche (a. ii, r°).
En passant oultre | sans aucun mot sonner (*ibid.*).
Doibt il point faire | de soupirs largement (a. iii. r°).
Et me faict dire | que c'est trop grand reproche (*ibid.*).
A une Dame | l'œil de laquelle accroche (*ibid.*).
Ou de le mettre | de demain a demain (*ibid.*).
Trop entreprendre | m'a rendu malheureux (a. iii. v°).

Bouchet avait déjà formulé la règle actuelle, à laquelle il semble s'être astreint depuis environ 1514, dans le *prologue* du *Chapelet des princes* (1517) : *La première partie de la ligne si elle est de rithme imparfaicte* (*doit*) *estre de cinq pieds, et sinalimphée au surplus.*

Toute la charge | de ta noble maison (p. 167).
Pour mal entendre | le tout à votre guise (p. 168).
Arbres et fourches | en feront la raison (p. 170).

Les *Poésies* de Martial d'Auvergne, que je cite d'après l'édition de Coustelier (Paris, 1724), qui ne contient que *Les vigiles de la mort de Charles VII* :

Que les navires | ores estans en arrest (p. 178).
Mesmement Princes | qui ne les esvertuent (*ibid.*).
Ledict Roy Charles | se tenoit à Paris (p. 180).
Dont bruyt louenge | de tous quartiers venoit (*ibid.*).

Pierre Gringore, *Œuvres complètes*, édit. Charles d'Héricault et A. de Montaiglon, Paris, 1858 :

Leurs arrogances | sont tout soudain reprises (I. p. 16).
Quant les devoient | nourrir, alimenter (p. 64).
Vos simples ouailles | quant le serpent les picque (p. 65).
A symonye | me joindre, et me honnir (p. 248).
Vos démerites | nectoyez prudemment (p. 268).

Jean Marot, *Œuvres*, édit. Coustelier, Paris, 1723. Surtout pour l'alexandrin :

Environ les quatre heures, | le Roy sans long sejour (p. 102).
Trompes, tabours resonnent | tant d'amont que d'aval (*ibid.*).
Soubdain courent aux armes, | s'en vont soubz leur [enseigne (*ibid.*).
Comme il fallait batailles | regir et gouverner (*ibid.*).
Avecques luy marcherent | Princes de grand renom (*ibid.*).

Les exemples abondent également dans *Les deux loups ravissans* de Robert Gobin, *La nef des princes*, de Symphorien Champier et *L'espinette du jeune prince*, de Simon Bougouinc.

Les loups ravissans, édit. de 1503 :

Qui sera saige | dormais y pensera (b. ii. r°).
En fin de compte | nostre declinaison (*ibid.*).
Non point par ire | rancune ou envie (*ibid.*).

Aymons nos proesmes | ung chascun, sans seiour (*ibid.*).
Car Dieu si ayme | gens plains de charité (*ibid.*).

La nef des princes, édit. de 1502 :

Avec les diables | en enfer éternel (f° V. v°).
Pour leurs merites | donra gloire infinye (*ibid.*).
Si tu en treuves | garde les comme tiens (*ibid.*).
En ce bas siècle | deux chemins trouveras (f° VI. r°).

L'espinette du jeune prince, édit. de 1508 :

Se la justice | de l'église est foullee (d. i. r°).
Les deux bras nobles | soubz leur noble baniere (*ibid.*).
Filz metz donc paine | de garder cest endroit (*ibid.*).
Que n'ont les pomes | en chascune saison (d. i v°).

Vingt ans plus tard environ la césure épique foisonne dans *L'adresse du forvoyé captif* de Charles de Hodic (1532) :

De sang horride | sortant de corps humain (a. iii, r°).
Puis que debille | me reste la science (*ibid.* v°).
Comme tu voyes | en telle passion (b. i v°).
Tel huy mendie | qui sera demain roi (c. i. r°).
De la entrasmes | en la grande salle (*ibid.*)

Les exemples sont si nombreux dans *Le Palais des nobles dames*, de Jean du Pré (1534, Lyon), que l'auteur crut devoir s'excuser, dans un dizain qui se trouve à la fin de son ouvrage de ce qu'il n'avait *pas toujours observé la sinalephe es couppes feminines*.

Cependant les adversaires de l'ancien système ne manquent pas non plus à cette époque ; Pierre Fabri, l'auteur du *Grand et vray art de pleine rhétorique*, publié en 1521, recommande aux *facteurs* d'éviter les coupes féminines *s'ilz ne sont synalimphées* (édit. Héron, Rouen, 1890, II. p. 101), et dans un autre passage où il condamne en même temps la césure lyrique, il s'explique plus au long : *Et pource qu'il est dict devant que termination feminine ne faict point pleine syllabe, il est requis que la iiii. syllabe qui est la coppe en champ royal, soit masculine, car sillabe feminine à la iiii. place n'est que de*

trois et de sa passe, qui est diminution de couppe, ou elle est de quattre et de sa passe, qui est addition (p. 97).

Il y avait comme deux camps. Il fallait, pour trancher la question, un poète de génie qui s'imposât. Ce poète devait être Clément Marot. Un jour, vers cette époque, le jeune poète soumit ses premiers vers au vieux Jean le Maire, qui lui reprocha les césures épiques qu'ils contenaient. Du moins, c'est ce que Clément nous dit lui-même dans la préface de son *Adolescence Clémentine : ... mais l'Adolescence ira devant, et la commencerons par la première églogue des Bucoliques virgilianes, translatée (certes) en grande jeunesse, comme pourrez en plusieurs sortes congnoistre, mesmement par les couppes feminines que je n'observois encor alors, dont Jehan Lemaire de Belges (en les m'apprenant) me reprint*[1]. Afin de saisir toute la portée de cette déclaration, il faut se reporter aux premières éditions de *l'Adolescence*, celles du 12 août et du 13 septembre 1532. Au lieu de constater quatre exemples de césure épique dans la traduction de la première églogue des Bucoliques de Virgile, comme l'a fait Tobler (qui a dû se servir d'une édition plus moderne), on en constatera dix-sept.

Dans la suite Clément Marot évita avec soin de placer une syllabe de surcroît à la césure, et on peut dire que dès le jour de la rencontre des deux poètes, la césure épique était définitivement condamnée dans la poésie française, grâce à l'influence toujours croissante du jeune poète de Cahors. Naturellement la victoire ne fut pas gagnée du jour au lendemain ; il y eut quelques protestations au commencement et surtout en province, dont la plus curieuse est certainement celle de Gracien du Pont, seigneur de Drusac, qui publia, à Toulouse en 1539, un ouvrage dont le titre trahit suffisamment les intentions : *L'art et science de rhetorique metriffiee, avec la Diffinition de Synalephe, pour les Termes qui doibvent synalepher et de leurs exceptions. Les raysons pourquoy synalephent et pourquoy non. Choses encores non specifiees, ny éllucidees par les Autheurs qui ont composé sur le dit art en langue françoise, jusques au present.* Comme le traité de Gracien du Pont se trouve difficilement,

[1] Cf. *Œuvres*, édit. Jannet, IV, p. 189.

et que les différents passages où il donne ses raisons pour défendre l'ancien usage n'ont pas encore été transcris, je les transcris entièrement : *Aulcuns veulent dire qu'il fault esviter les termes femenins en couppe ou repos. Ou bien si lesdictz termes y sont trouvez est de necessité que une voyelle commence le terme consequtif apres la coupe pour le sinalepher. D'avantaige disent qu'on ne doibt mettre à ladicte couppe termes feminins pluriers. Pour ce qu'il y auroit une s ou t en fin de terme comme est dict, et ne pourroit sinalepher* (f° IX, r°). Après avoir posé la question Gracien énumère ses raisons : *Nous disons que lors il ne les fault esviter, ains mieulx faict les employer, que les masculins. Car aultrement on pourroit alleguer le adaige commun, que la Rithme passe le sens. Et seroit faicte le chemin dudict art plus estroit, difficile et contrainct qu'il n'est* (f° IX, v°). Seconde raison : *S'il est ainsi doncques que fin de ligne femenine pour l'arrest et repos de son naturel, porte une syllabe d'avantaige, pourquoy donc la couppe femenine ou l'on faict repos et clause, encore que soit relative du demeurant de la ligne, n'aura elle une syllabe d'avantaige. Car elle porte aussi son plain son et naturalité que la fin de ladicte ligne* (f° X, v°). Troisième raison : *Or s'il est necessaire se reposer à ladicte couppe (ce qu'est) il est impossible sinalepher et menger la fin du terme de ladicte couppe, avec le commencement dudict terme consequtif, ou le commencement avec ladicte fin, soit en couppe masculine ou femenine, car lors sont deux termes separez, qui ne peuvent ioindre en un mot, pource qu'il est couppé et desparti pour l'aspiration et repos de ladicte couppe, necessairement subiecte estre observee. S'il estoit ainsi que ladicte couppe sinalephast, ne fauldroit faire aulcune mention de couppe ny repos, mais lyre tout d'ung train* (f° X, r°).

On voit que Gracien du Pont avait pensé sérieusement à cette question, et malgré la fâcheuse prolixité de son exposé, on ne peut nier qu'il contient une part de vérité. Mais il défendait une cause déjà perdue sans espoir; ses protestations ne produisirent aucun effet, de sorte qu'on peut dire catégoriquement que l'honneur, si honneur il y a, d'avoir aboli la césure épique appartient à Clément Marot. En 1548, Thomas Sibilet, le théoricien de l'école de Marot, mentionne dans son *Art poëtique françois* l'élision obligatoire de l'e féminin comme un fait accompli : *Voilà tout ce que je te puy*

dire de la couppe féminine, laquelle non observée des anciens, ne de Marot en son jeune eage (comme il t'avertiz mesme en une epistre liminaire imprimée devant ses œuvres) toutefois est aujourd'hui gardée inviolablement par tous les bons Poëtes de ce temps (édit. de 1556, Lyon, pp. 39-40).

On attribue également à Clément Marot le mérite d'avoir définitivement banni la césure lyrique de la poésie française, En cela il semble, à première vue, avoir été uniquement guidé par son instinct rythmique, bien que l'affaiblissement de l'e féminin qui allait toujours s'amuissant ait pu contribuer indirectement à la réforme. Dans tous les cas ce n'est pas Jean le Maire qui cette fois-ci montra le chemin à suivre au jeune Clément, car on sait que le poète belge, ainsi que les autres membres de son groupe, tout en évitant la césure épique, admettait la césure lyrique, sans toutefois la prodiguer. Ils ne faisaient du reste que suivre un procédé habituel à la poésie lyrique depuis le XIIe siècle :

O haut prince, | qui per n'as en la terre
(Chastelain, *Œuvres*, VI, p. 154).
Maintes choses | du temps jadis passées (*ibid.*, p. 167).
Recueillies | souvent les plus ombreuses (*ibid.*, p. 168).
Les plus dignes | et les plus lamentables (*ibid.*).

Jean Meschinot, *Les lunettes des Princes*, édit. de O. de Gourcuff, Paris, 1890 :

Pouvres sommes | se Dieu ne nous relieve (p. i).
Nos jours passent | jamais ung n'en revient (p. 2).
Mais à l'âme | n'avons jamais regard (*ibid.*).
Douloureuse, | méchante nation (p. 3).
Et de toutes | corruptions possibles (*ibid.*).
O cruelle, | soubdaine et sans lumière (p. 10).

Jean Molinet, *Les faictz et dictz*. édit. de 1531 :

De nos armes | font au diable alliance (f° i. r°).
Que sur toute | femme de mère née (f° iii. r°)
Tu fuz celle | qui première receupz (f° iii. v°).
Escarboucle | tres refulgente afficque (f° vi. v°).

Jean le Maire de Belges, édit. de Stecher, Louvain, 1891 :

Leurs poincts d'orgues, | volerent aux hauts cieux (*Œuvres*, III, p. 110).
Je n'ay veine | qui de stupeur ne s'emple (*ibid.*, p. 111).
Soufflent, harpent, | tympanent, citharisent (*ibid.*, p. 112).
Aux trois Grâces, | qui sont ses pedisseques (*ibid.*, p. 114).
Et voz branches, | inclinées et torses (*ibid.*, p. 117).
Car ses forces | en seroient trop veines (*ibid.*, p. 123).

On peut en dire de même de leurs contemporains Coquillart, Gringore, Jean Marot, Bougouinc, Robert Gobin, Champier, André de la Vigne, etc., et de tous les poètes qui leur succédèrent pendant les trente premières années du XVIe siècle.

Mais il y a une importante exception qu'on n'a pas encore signalée et qui jette une nouvelle lumière sur la question dont il s'agit : il n'y a pas un seul cas de césure lyrique dans les 8,500 vers environ dont se compose l'édition de Crétin, publiée par Coustelier. Ne se pourrait-il donc pas que Clément Marot ait imité l'exemple de Crétin? On sait que ce dernier faisait autorité parmi les poètes de son temps et que le jeune Clément, à son début au moins, partageait l'admiration de ses contemporains à l'égard du fameux rhétoriqueur, admiration qui plus tard, je l'admets, se modifia considérablement, et à laquelle vint se mêler un soupçon de raillerie pour les tours de force du *bon Crétin au vers équivoqué*. Quoi qu'il en soit, il reste acquis que Crétin, le Crétin sur lequel on a versé tant de ridicule et qui en somme l'a pleinement mérité, fut le premier poète français à s'apercevoir que c'était fausser le rythme des vers, dès qu'ils n'étaient plus chantés, que de faire porter l'accent de la césure sur une voyelle féminine et par conséquent atone.

L. E. KASTNER.

IV

DOCUMENTS SUR LES RELATIONS

DE

L'EMPEREUR MAXIMILIEN ET DE LUDOVIC SFORZA

EN L'ANNÉE 1499

33

Marchesino Stanga à Ludovic Sforza (1)

(Inspruch et Maran, du 30 mai au 20 juin 1499)

(30 mai)

Illustrissimo et excellentissimo signor mio observandissimo.

La carestia extrema de omne cosa in el locho de Himbst facilmente se supportava, quando altro caso non fusse occorso, al quale la necessita me havesse astretto ad havere magior consideratione. Gli significo adunche como heri, circa le XXII hore, comparse uno cavallaro in quello locho, quale a grandissima diligentia vene ad significare como Grisani havevano passato uno certo monte e che descendevano verso quella terra el numero de 3·000 ; intimando che ogniuno se armasse et uscesse fora ; e dicto questo, cum medesima diligentia se partite a notificare a tutte le altre terre vicine che mandasseno gente senza dimora per poterse deffendere ; in modo che tutta la terra se messe nel magior spavento del mundo, e date tutte le campane ad martello, se unirono e grandi e picoli per fare quello che possevano contra li inimici. Vedendomi io in questo focho, ne sapendo in caso tanto repentino como consiliarme perche el stare in la terra era mal securo per essere una villa patente e lo uscire era periculoso, non sapendo quale via prendere che non capitasse in

(1) Milan, *Ibid. Pot. Est. Germania.* Originaux.

mano de li inimici, deliberai de volerme redure cum tutti li miei sopra la torre de la chiesa di quello locho per essere molto alta e grossa ; e cossi stando in questa deliberatione, laquale era lo unico refugio de tanta calamita, sopragionse uno cavallaro de la Cesarea Maestà, quale me portò lettere como dovesse levarmi di quello locho, per non essere la via de andare ad ley ben secura, e me tranferesse ad Marano per la via de Hispruch, dove Sua Maestà voleva expedirme ; lecto che hebbe le lettere, dimandai al cavallaro quello credeva de li inimici, significandoli tutto quello se era vociferato. Mè rispose como era vero che Grisani a grande numero havevano passato el monte se diceva, e che nientedimeno se erano fermati et erano lontani doe leghe ; e stimavasi havesseno facto questo, più presto per volere divertire la Cesarea Maestà dal locho dove era che per desiderio de venire più oltra. Havendo io inteso questo, e da uno canto essendomi commesso da la Cesarea Maestà el levarme, e da l'altro vedendo el periculo dove me trovava, subito montay ad cavallo cum li miei, lassando de dreto e li muli et omne altra cosa, e me inviai verso Stamps, lontano da Himbst XII miglia italiani. Non diro gia che per la via havesse timore, ma so bene che me pareva de havere Suiceri alla spalle. Al quale locho gionse circa le tre hore di nocte, e credendomi de potere smontare in locho comodo, cossi per rehavermi del spavento como de la incommodita del viagio, ritrovai esser necessario smontare ad una hostaria che responde in la campagnia ; laquale, per Dio gratia, era tutta piena de soldati alamani ; che mi fece dubitare non fusseno li Suyceri, quali fosseno venuti tanto oltra. Tutta volta assecurato uno pocho, smontai da cavallo et intrato in la hostaria, dove non si trovò ne feno ne paglia ne biada per li cavalli, ma, (ch' è pegio), pur una maladetta bancha di potersi mettere ad giacere sopra. Fuy constretto ad assetarme in terra e provare de dormire uno pocho in quella forma, ma essendo già la meza nocte et havendo li frati del convento de quello locho comenza'o ad sonare matutino, credendo io che la fusse pur anche la campana ad martello, non pote mai chiudere ochio ; in modo che de una hora inante di, montay ad cavallo ; e me sono, alle hore XIIII, cum la gratia de Nostro Signor Dio, reducto in questo locho de Hispruch, cum intentione de levarme domatina de qui et andare ad Marano ; dove spero ritrovarmi in doi di e mezo : de li miei muli non ho havuto fin qui noticia alcuna ; credo bene, quando novita fusse occorsa, se seria a questhora intesa ; e nientedimeno se fusseno mal capitati, essendo io in securo se poteva melio remettere la robba che non se seria facto la persona, quando fusse mal capitato. Forsi che questo mio scrivere dara da ridere a chi lo intendera, ma desideraria che quelli vorrano vedere più de li altri se fusseno trovati in questo ballo ; perche se me havesseno voluto guardare in facia io haveria

possuto vedese como se seriano ben comportati loro. Et alla illustrissimo Signoria Vestra continue me ricomando.

Ex Hispruch, 30 maii 1499.

Excellentissime Illustrissime Dominationis Vestre minimus servitor.

Marchesinus STANGA.

(10 juin 1499)

Illustrissimo et excellentissimo signore mio observandissimo, La continuata dispositione del papa fora del bisogno de Italia, e principalmente de la Excellentia Vostra, como in tutti li summarii quali epsa me ha mandati apertamente si vede, me ha mosso a reiterare alla Cesarea Maestà lo effecto de quello che in la prima expositione mia li significai, per vedere de movere la Maestà sua ad fare qualche cosa, col mezo de laquale se venghano ad extinguere le prave cogitacione de Sua Santità, che hora se vederano accrescere più per el matrimonio del duca Valentinese, quando non se li porti remedio; e cossi havendo declarato alla predicta Cesarea Maestà vedersi nel pontefice la consueta sua rabie contra el serenissimo Re Federico e V. E., e cognoscersi manifestamente che da questi fomenti et instigatione mai se movera, fin che non habia posto tutta Italia in arme, La ho appresso pregata ad volerli fare sopra qualche bona consideratione, cum dirli che, se epsa mesurava bene li andamenti del papa, da la Santità Sua sola procedeva chel Re de Franza aiutava Suyceri contra sua Maestà; perhò che se bene el predicto Re de Franza haveva qualche inclinatione alle cose de Italia, non era tanto ferma la dispositione sua ad questa impresa che, rimediato alle instigatione e fomenti del papa lui non ellegesse de godersi quietamente la successione de uno tanto stato quanto ha; da unde seguiria che non daria aiuto alchuno ad Suyceri, al aiuto di quali solum si moveva per valersene, havendo a fare la impresa de Italia per instigatione del Papa. Ed in questo declarai alla Maestà sua le parole usate dal cardinale de Sancto Dionisio alla Santità sua, e quello che epsa haveva scripto al Concordiense per volere movere la Maestà sua al accordio de Suyceri, cum fare prova se epsa estimava più lo odore de cinquanta milia fiorini de Rheno che la dignita sua e del imperio, e sotto velame del suo pastorale officio proponere l'impresa de infideli per havere magiore commodita de mettere i signori christiani in ruina; tochandoli appresso che essendo facta questa propositione alla Maestà sua, anchorche non bisognasse, per essere sapientissima, ricordarli cosa alchuna, spectava alla dignità sua de fare recognoscere el papa de li andamenti soy, e cum laudarlo de la proposi-

tione de la impresa de infideli, significarli che prima se haveva ad procurare la unione dei signori christiani, ed in specie che quello era per officio patre e pastore ad tutti facesse el debito suo, e le cose spirituale fusseno bene governate, et cum altro amore et carita de quello se faceva. E sopra questo me extesi tanto quanti più pote, per cavare in omne modo qualche conclusione da la Maestà sua in questa particularità ; laquale, havendo uno pocho pensato sopra questo, me rispose che veramente giudicava le actione del pontifice in tutto aliene dal officio suo, et che in ogni modo voleva in questa dieta de Ueberlingh reuscire ad qualche acto per el quale el Papa havesse ad moderarsi; ed in specie mi tochò el volere stabilire che li fusseno levate le annate de Alamania, e depositate per valersene quando se havera fare impresa contra infideli, et intimare che li peregrini non vadano al jubileo. Io sopra questo dissi alla Maestà sua che questo era per uno remedio asay conveniente, ma che alla infirmita del Papa bisognavano medicine più forte, e perho che la Maestà sua doveva in questa dieta de Ueberlingh, essendoli tante urgente e manifeste cause quante sono, demandarlo ad concilio et intimare la prorogatione del jubileo, fin che fusse seguito lo effecto del concilio. Alche la Maestà sua, non deslaudando la proposta, rispose che la materia del concilio era cosa fatigosa e longa, e nientedimeno che ley più volte li haveva pensato, et di novo voleva farlo, cum demonstrare etiam de venirne al effecto, concludendo de stabilire in omne modo in questa dieta cosa quale satisfaria al bisogno e seria accompagnata, insieme lo honore de Sua Maestà, col beneficio dei signori cristiani.

Sopra le cose proposte dal cardinale di Sancto Dionisio al Papa, e quello che la Santità sua doveva havere scripto al Concordiense, la Maestà sua disse non havere fin qui inteso dal predicto Concordiense cosa alchuna, ma che, se li parlaria, responderia cum tale parole e termini, che, rescrivendo al papa la verita, li daria da pensare: subjungendo la Maestà sua che havendo novamento facto tregua per tre anni col Turcho, non li bisognava per adesso fomento ad questa impresa, ne col Re de Ungheria haveva lite alchuna, anzi era in bona amicitia cum luy; e quanto fusse per la confirmatione de li capituli del palatino, como è tochato in le lettere de Roma, la Maestà sua disse non sapere che cosa fusse questa, salvo sel Concordiense non havesse luy qualche tractato col predicto conte de sua particularità.

Lessi poy alla Maestà sua lo extracto de quello haveva scripto el Concordiense al pontifice, cum farli intendere che servando epso Concordiense li termini quali se vedevano, volesse lassarlo longo da la corte, perche non andasse seminando male, scrivendo quello non è; e da laltro canto provedesse, ben che la Excellentia Vostra cognoscesse

le cose de sua Maestà essere governate fidatissimamente, che non potesse havere noticia de le cose de Italia quale sono significate a sua Maestà. Et ad questo epsa me fece intendere che havendo scripto el Concordiense quello non era, se posseva cognoscere che non haveva bene explorato ; e nientedimeno lo lassaria da la longo como faceva adesso ; però, che da Flandria in qua non lha mai veduto, ma havere inteso chel se ritrova ad Ulmo, dove la Maestà sua lo lassara tanto, che, se aspectara di essere domandato, non andara mai dove epsa sia.

Le lettere de M. Filiberto[1] le ho consegnate in mane proprie de la Cesarea Maestà, e factoli intendere quello che epso M. Filiberto scrive alla E. V., cum pregare sua Maestà, sel scriveva cosa quale fusse degna de la noticia sua, volesse farmelo intendere, accio gli ne potesse dare noticia. Epsa me rispose che vederia le lettere e tutto me seria declarato per avisarne la illustrissima Signoria vostra : cossi io sollicitaro de saperlo.

(*Formules finales identiques*).

Marani, 10 junii 1499.

(10 juin)

La Cesarea Maestà non vene qua zobia, como haveva scripto volere fare, ma gli gionse venerdi a una hore di nocte, non havendo permesso le occupationi grande de Sua Maestà per questa impresa che più presto potesse venire. Io gli andai incontra, per spatio de sei miglia lombardi, e continuamente parlai con Sua Maestà e de li avisi quali per molte cavalcate me ha mandati la E. V., e de la resolutione bona quale epsa haveva facta sopra le propositione sue. Laqual cosa feci cosi summariamente per non expectare la combustione de la luna, quale se aproximava : e benche doppoi la Maestà sua molte volte havesse dicto volermi ascoltare, nondimeno io con bon modo sono andato temporegiando questa audientia : tanto che lho reducta ad questa matina, in laquale epsa me ha voluto. Quello che aduncha gli ho esposto, è stato in ringratiarla prima in nome de la E. V. de le amorevole demonstratione sue, e de la cura e studio quale mette a la conservatione del stato suo, con declararli che questo apresso ley non è estimato per minore obligatione che sia quella de havergelo concesso, Poi descendendo alli particulari de la resolutione de la E. V., gli ho significato che non havendo epsa mai havuto altro desyderio ne volunta che seguire le voglie sue ed obedirla, si como la cognosceva prudentissima et expertissima in tutte le cose, cossi voleva liberamente

[1] Filiberto Naturelli, ambassadeur impérial.

assentire alli ricordi soi, e tore per il più salutare remedio al stato suo quello che sempre la Maestà sua proponeria, che tutte le altre cose quale per tutti li homini del mondo potesseno essere ricordate alla E. V. Et essendo el primo capitulo de tore le victualie a Suyceri, gli disse che, havendolo gia la E. V. facto per ordine de S. M. e del sacro Imperio, epsa perseverava e perseveraria in questo. Quanto alli sei milia fanti italiani, sapendo la E. V che contra Alamani non valevano per havergli experimentati, epsa se risolveva in volere quatro mila Alamani a rasone de tri floreni, secundo el stilo de Alamania. E per la summa de li quaranta mila ducati, medesmamente se accontentava pagarli : ben desiderava che, essendo questa grandissima summa, volesse S. M. esser contenta che, facta la stipulatione de la Liga, ne pagasse solum 25,000 e de li altri havesse uno pocho de tempo : quale pero la E. V. remetteva in tutto a la volunta et arbitrio de S. M. sopra le obligatione de la liga verso V. E. Gli disse che epsa desiderava alcune poche addictione e de minima importantia : l'una, che epsa liga fosse obligata *his modo et forma* per guerra de Venetiani como era per guerra de Francesi ; l'altra, che in la nominatione de Suyceri se intendessero Grisani e Valesani ; l'altra, che non se facesse accordio con Suyceri senza la restitutione del Val di Blenio e Leventina ; con concluderli che le dinari quali la E. V. haveva a pagare, se pagassero in Milano.

La Maestà Sua ad queste mie propositione respose : prima, che la non voleva se facessino più ringratiamenti ne da l'uno canto ne da l'altro, perche li reputava superflui, essendo ley et volendo essere una cosa medesma con la E. V., e deliberando de non lassarla periculare che non gli sia anche el periculo suo proprio; ma che, quanto alle resolutione facte, judicava quella de li fanti scarsa ; con dire che, non possendo dare fanti, volesse dare hominidarme. Alche io respose che, havendo M. J. Jacomo intimato la desdetta de la tregua, doveva la M. S. considerare che li hominidarme se havevano ad operare ; finalmente, vedendola stare sospesa sopra questo articulo, io gli disse che voleva tore carico sopra le spalle mie de mille fanti più, persuadendomi che la E. V. restaria contenta; pregandola perho che, possendo stabilire la cosa al pagamento de li 4000, lo volesse fare; e cosi la Maestà sua se resolse che la adaptaria bene questo ponto. Sopra li 40,000 ducati, epsa disse che la operaria pagandosi li primi 25,000 che de li altri se havesse qualche tempo ; ne mancharia in cosa alcuna per satisfarla bene circha questo. Per quello mo che se cercava de agiongere in li capituli concernenti la obligatione de la liga, la M. S. respose che la stabiliria bene ogni cosa, e volesse notar de mano sua summariamente non tanto la resolutione de la E. V. quanto le addictione ; poi disse ad me che facesse el medesmo e ne desse exemplo ad Langh ; cosi io lo feci e lo dette ad Langh ; e qui inclusa ne mando

copia alla Ex. V. Facto questo,io dissi alla Maestà sua como non restandole hora altro che venire alla conclusione de questa liga, me offeriva ad farne lo effecto al commando de la Maestà sua, perche haveva lo mandato de la E. V. in bona forma. Epsa mi respose che lo havermi facto venire a ley non era stato per altro che per significare per mezo de persona fidata el parere e consilio de la Maestà alla E. V. sua; e che, havendo facto questo effecto et inteso la resolutione sua, se metteria hora a stabilire questa cosa, essendo necessario che ley la governi dextramente; e che, volendosi de presente transferire verso Ueberlingh per fare qualche bona cosa contra Suyceri de verso Costanza, non voleva chio restasse de qua più ne andasse seco, ma ritornasse alla E. V. per significarli tutto questo, et affirmarli che lei, havuto lo stabilimento, avisaria quello se havesse a fare per la stipulatione. Io respose a la Maestà sua che haveva due commissione, l'una de seguirla, l'altra de obedirla e che in questo caso ley elegesse quello che più gli piaceva. Alche epsa replicò como voleva la seguesse fin ad Mombralio : nel quale loco me daria tanta scorta che la me faria passar securo, benche estimava inanti el partire mio dovere havere talmente de le gente sue che sono intrate in Agnedina che senza scorta poteria passare. Cossi io, per seguire l'ordine di Sua Maestà me inviaro verso la E. V., credo che mercordi al più tardo la Maestà Sua se levara de questo loco.

Havendomi la E. V. commisso che, stabilita e conclusa questa liga, dovesse significare alla Cesarea Maestà quello gli occorreva per includerli el serenissimo Re Federico, vedendo io che non se posseva adesso stipularla e chel ritorno mio haveva essere verso la E. V. judicai al proposito dirne qualche cosa alla Maestà sua; e cossi havendo facto l'opera necessaria circa questo, cum declararli l'honor e beneficio che portaria alla Maestà sua questa inclusione del serenissimo Re Federico, epsa me respose non parergli se ne habia ad parlare, perche, sebene questa liga sera per acceptare la E. V. per respecto de S. M., essendo reputato l'uno e l'altro una cosa medesma, nientedimeno non consentiria may al predicto serenissimo Re Federico, estimando che, essendo tanto lontano como è, la inclusione sua potesse far pocho ad beneficio de questa liga. (*Formules finales identiques*). Marani, X Junii 1499.

(*Méme jour*).

Tre cose haveva da ricordare alla Cesarea Maestà fra le altre : l'una, el mandare al duca de Savoya per tenerlo ben disposto e confortarlo

a non acceptare li partiti propositi per el Re di Franza ; l'altra, el mandare al signor Constantino[1] e commandarli el discortarsi da Francesi, e quando facia contra la E. V., intimarli la privatione del governo, et al marchese de Monferrato la privatione del feudo ; la terza, el scrivere al illustrissimo Signor duca de Ferrara una bona lettera, e significarli como la predicta Maestà non è per habandonarlo in qualuncha occurrentia. Havendo satisfacto a questi tri particolari, me è parso scriverlo alla E. V. e significarli che : quanto sia per el mandare al duca de Savoya, la predicta Maestà ha dicto parerli de expectare Mons. de Mentono, quale essendo stato questi di passati da la Maestà sua[. ...][2] speciale commissione de questo, e deve ritornare de presente: promettendo [.....][3] venghi cum bona resolutione de mandare homo proprio per questo effecto. [Circa] el mandare al signor Constantino, la Maestà sua ha concluso de voler ellezere adesso la persona e mandarla, cum tale instructione che satisfara al bisogno, dicendo epsa dolersi chel predicto signor Constantino ricognosci male el grado e loco quale ha per causa de sua Maestà. Quanto sia per la lettera al signor duca de Farrara, la Maestà sua ha dicto volerla fare molto voluntera. E de tutti questi particolari ne ha dato speciale cura al Langh, quale io sollicitaro tanto che staro qua perche lo effecto se facia. (*Formules finales identiques*). Marrani, X junii 1499.

(*Méme jour*).

Essendo in li avisi de Franza che lo illustrissimo archiduca è per acceptare lo apontamento già facto col Re de Franza, me ne sono voluto ben chiarire da la Cesarea Maestà ; laquale sopra questo me ha dicto, como al partire suo de Flandra, causato da li movimenti de Suyceri, parlando col fiolo sopra questo articulo, epsa non volse ne confortarlo ad seguire questo accordio ne dissuaderlo, perche, essendo la contea di Burgogna in mezo de Suyceri et Francesi, cognosceva che in una giornata se seria persa, quando ad persuasione sua e sotto le spalle sue lo predicto archiduca fusse stato fermo in non consentire a lo accordio già facto quando ne fusse recerchato ; e perho adesso se era dicto che questo aponctamento haveria effecto. De laquale cosa la Maestà sua ne haveria etiam ley noticia per altra via, e se persuadeva chel seguiria ; e seria lo aponctamento facto per epso archiduca lo anno passato, e non quello de la pace de Senlis, el quale contene la restitutione de tre grosse terre, cioè, Herren, Betune

[1] Constantin Arniti, régent du Montferrat.

[2], [3]. Déchirures du texte.

et Edin [1]. Dicendo la Maestà sua chel periculo de questa contea de Burgogna faceva anchora che non se posseva remediare al sale quale levavano Suyceri de li ; perche se li volesse essere inhibito, la destruevano cum la magiore facilità del mundo ; concludendomi che el fine de questa guerra de Suyceri, o per victoria o per concordia, haveva ad drizare le cose ad bon camino, et in questo mezo che la guerra durava, la E. Vra non haveva ad temere molto de Francesi soli. (*Formules finales identiques*). Ex Marano, X junii 1499.

(*Même jour*).

In l'audientia havuta questa matina da la Cesarea Maestà, gli ho communicati tutti li summarii havuti questi di passati de la E. V. in diverse cavalchate ; e tochando solum quelli de Franza, perche del particulare de li altri epsa lo intendera per altre mie), la Maestà sua ha dicto che, in tanta varietà de voler mandare e non mandar gente in Italia, non sa quello debia judicare, salvo estimare e credere fermamente che Francesi non siano per fare molte cose, e tanto meno quanto intendano la Cesarea Maestà sua essere vicina al stato de la E. V.; e per questo conforta la E. V. a stare de bono animo ; maxime havendo la Maestà sua deliberato de non lassarla senza lo presidio e protectione sua, perche tanto estima la salute de la E. V. e del stato suo quanto l'anima sua et la conservatione de le cose proprie, a lequale, e per debito e per natura, è obligata de non manchare.

Circha li presidii quali se intende chel Re de Franza vole dare ad Suyceri e de dinari e de gente, la Maestà sua dice haverlo etiam inteso per altra via ; e fra le altre cose, che de presente se dovevano inviare le artelarie per la via de Burgogna, e per questo havere la Maesta sua scripto al conte de Furstimbergo, suo mareschalio, che vadi cum 6.000 persone verso la Burgogna per vedere de prendere per la via queste artelarie; e demonstra la Maestà sua de volerli etiam andare personalmente. Laquale cosa quando seguesse, credo che daria da pensare al Re de Franza. (*Formules finales*). Marani, X junii 1499.

(*Même jour*).

Ho facto intendere alla Cesarea Maestà la relatione facta per Jo. Antonio de Lorenzo, e la continuata instantia quale fa quella persona

[1] Aire, Béthune et Hesdin.

per intromettersi de assettare la E. V. cum Francesi; ed appresso li ho declarato el firmissimo proposito suo de non volere se non quella pace e quella guerra che parera alla Maestà sua, havendo dato repulsa e rejecte tutte le pratiche per seguire la voluntà sua ed havere communi cum epsa tuti li casi ed occorrentie. La predicta Maestà me ha risposto persuadersi che quello amico « unum habeat in ore et aliud in corde », e per questo, essendo la E. V. sapientissima, crede che da se stessa fara giudicio quale fede possi pigliare de Francesi, liquali dicono chel stato di Milano è suo hereditariamente, e da l'altro canto mesurara le actione et opere passate de quello amico, se sono state o bone o cattive verso la E. V.; e sopra questa consideratione fara deliberatione qual sia el meglio : o fidarsi de chi la ama, o mettersi ad discretione et in mane de li inimici soi. Io li repplicai che la deliberatione de la E V. era facta in volere seguire la Maestà sua e riposarsi su la protectione sua ; e che quando Francesi li volesseno dare altratanto stato quanto ha, non seria per acceptarlo ne per distachasri de Sua Maestà, in lequale la E. V. riposava et haveva collocata tutta la speranza de la securita sua, e per questo haveva dato repulsa ad tutte le pratiche e di novo lo faria quando per alchuno li fusse parlato.

La predicta Maestà mi ha poi facto dire per el Langh de certa praticha de Misocho, de laquale la E. V. ne havera ad questhora havuto noticia. Io ho risposto al dicto Langh che, essendo M. Jo Jacomo dove è, non saria a proposito che epsa mettesse mano in questa praticha, ma che, se la cosa posseva reuscire senza ingerire in questo la E. V., facendolo la Maestà sua, questo non li poteria dispiacere; et havendo voluto intendere sel dicto loco ricognosce o lo imperie o la casa d'Austria, sono stato chiarito che ricognosce lo imperio. [*Formules finales*). Marrani, die X Junii 1499.

(10 juin 1499)

La Maestà sua me ha dicto como ha consentito alla venuta de li ambassatori francesi a ley; quali non veneno per altro che per parlare de questo accordio [1], solo per vedere cum questo mezo de fare andare suspeso el re de Franza al aiuto de Suiceri ; et havendoli io resposto che la Maestà sua doveva fermarsi de non fare mai accordio per via de Franza, perche questo seria tutto l'opposito del beneficio e gloria sua, ed alieno da la securità de la E. V., cossi per Francesi como per Suyceri: epsa

[1] La trève entre Maximilien et les Suisses.

me declarò che la predicta Excellentia Vostra se reposasse de animo, ma sollicitasse de mandare lo ambassatore suo ad Suiceri, perche, andato poi a lei, lo introduria in tutti li parlamenti che fariano li Francesi de questa materia [1].

(11 juin)

Sopra le cose de Suiceri, epsa havera inteso per le lettere mie de heri la deliberatione de la Maestà sua in laquale persiste, et havendoli io tochato quello che la scrive circha la praticha per vedere che Grisani fusseno lassati da canto, la Maestà sua me ha dicto che questa seria bona cosa quando se potesse fare ; ma che, judicandola non reuscibile, anzi impossibile, non voleva se ne parlasse, cum declarare che le differentie quale sono fra Grisani e Suyceri non sono procedute da altro che da la divisione di Boemi e prede facte, volendone ogniuno più de parte ; concludendo che de questo non se parlasse, ma la E. V. mandasse lo ambassatore suo secundo l'ordine heri scripto per me, cioè che vadi per nome solo de la E. V., poy se transferischa a la Maestà sua cum quello li occorreva dire, perche lo introdura insieme cum li ambasciatori francesi; affirmandomi che quando lo oratore de la E. V. non fusse cosi presto a ley come serano li Francesi, introdura in tutti li rasonamenti Augustino Somenzo come consiliere suo, expectando poi de introdure per ambassatore de la Ex. Vra quello che venera da Suyceri, per conservar lo honore e dignità de Sua Maestà in ascoltare li propositione de tutti quelli che parlarano como mezi venuti ad assetare queste cose.

(12 juin)

[Maximilien demande que Ludovic Sforza envoie *como da se* un ambassadeur aux Suisses].

Me ha dicto che questo ambasciatore bisogna che sia persona qual habia un pocho del militare, che porti collana d'oro et sapia parlare per littera, perche dovendo poi venire ad ley quale se ritrovara, ad

[1] Dans une autre dépêche du même jour, Stanga dit avoir communiqué à Maximilien une promesse de subsides faites par le roi de Naples à Ludovic pour « moderare l'ambitione del Papa e mettere freno alle sue maligne e perverse opere, e non mettersi pero ad fare questo senza consentimento e bona volontà della Cesarea Maestà. » Maximilien approuve cet acte de sagesse du roi de Naples, dont Milan est le meilleur défenseur contre les Français.

Uberlingh, dove sarano tutti li principi congregati per la dieta che sara solemnissima, epso ambassatore possi ben comparire, perche gli seriano etiam li ambassatori francesi. Et in questo havendogli io tochato se apresso lei voleva fosse tenuta persona de magior auctorita de Augustino, perche la E. V. lo faria, epsa me respose che gli bastava Augustino, maxime cavalcando como fara omne di, ma che quello diceva de l'altro ambassatore era, perche seria introducto insieme con li Francesi al conspecto de la Maestà sua e de tutti li principi, per intendere quello se voleva proponere circha la pace.

[Maximilien renouvelle sa promesse d'inclure Ludovic Sforza dans la paix qui sera négociée à la diète :]

Havendo epsa giurato fidelita a lo imperio, lo imperio non po far di meno che non includa la E. V., essendo tanto obligato l'imperio verso ley, quanto epsa verso lo imperio.

(Bellagio, 20 juin 1499)

Sono arrivato in questo locho de Bellagio, e perche, ad considerare il tempo nel quale de qui possa transferirmi alla ill-.ma S. V., cognoscho me bisognaria giongere a ley in combustione de luna, ho deliberato firmarmi tanto che contrapesando el tempo possa ritrovarmi al conspecto suo fora de la combustione ; cum intencione de essere lunedi senza fallo da la ill.ma S. V. In bona gratia de laquale continue me raccomando.

Bellasii, die XX Junii 1499.

34

Marchesino Stanga à Maximilien

(29 juin 1499) [1]

1499. Mediolani, 29 Junii. Domino Regi Romanorum nomine D. Marchesini.

Cum primum huc applicui, scripsi Majestati Vestrae sermonem cum illustrissimo principe meo habitum super pecuniis ab ipsa petitis et chirographum peculiari nomine meo sicuti optabat misi : exposui deinde ejus Dominationi reliqua Majestatis Vestrae mandata, ad quam cum

[1] Milan A. D. S. Original. Minute rédigée par la chancellerie de Ludovic Sforza.

ipsa litteris manu propria respondeat et uberius Augustino Somenzio quod ab ipso intelliget scribat, non debeo ego in eisdem repetendis Majestati Vestra molestus esse. Hoc unum non praetermittendum duxi : omnem ejus Excellentiae in Cesarea Majestate Vestra spem sitam esse, sicuti etiam ipsam solum Dominum agnoscit, et pro ea, ad quemcumque ipsius nutum, fortunas omnes, liberos et seipsum prompto animo semper habiturus est : commendatque se et statum suum Majestati Vestrae. Cui ego quoque me humillime commendo.

35

Lettres d'Agostino Somenza à Ludovic Sforza [1]

(de juin à août 1499)

(Pfontz, 17 juin 1499)

Illustrissimo et excellentissimo signore mio unico,

Heri essendo in camino per venire de Las a Noches dreto alla Cesarea Maestà, recevute alcuni mazzi de lettere de Vostra Excellentia, directivi per la mazor parte al magnifico M. Marchisino ; quale essendo partito, me parse de aprirli, persuadendomi satisfare a quanto sia la mente de quella. Le quale aperte, sopragiongendomi la Cesarea Maestà, me li acostai e li incomenciai, primo a lezere li avisi di Franza e poi quelli de Venetia, ne più ultra li possete lezere ne significare per le grandissime occupatione ha in respondere e dare ordine a questo suo exercito e capitanei. Ma poi in questa matina ho supplito e fatto intendere distinctamente quanto quella scrive e comette. Alla quale io significaro qua apresso quanto m'ha resposto de parte in parte.

Quanto a li avvisi de Franza, alla parte chel Re fa passare le 400 lancie, la Sua Maestà disse questo non essere ad altro fine che de tenire l'E. V. in timidità, adcio che la non daghi adiuto a Sua Maestà ne sacro imperio contra Suyceri, e credere firmamente chel predicto Re non fara l'impresa contra V. E., finche non habia visto l'exito de questa guerra presente ; quale la fortuna poteria condurla talmente chel predicto Re havera caro stare in pace.

De li oratori francesi che debeno passare per arrivare a Venetia, Sua Maestà domandò a me si l'E. V. li lassaria passare per il suo dominio. Io li respose che credeva de si, perche l'E. V. fin qua non ha fatto demons-

[1] Milan: *Ibid.* Original. *Suscription* : Ill.mo principi et ex. mo D.no D.no meo unico Domino duci Mediolani. Cito (*ter*).

tratione havere alcuna contrarieta con Venetiani, e che simelmente quando accade a lei ad mandare soi oratori suso el dominio de Venetiani, non ha alcuno respecto. La predicta Maestà me disse chel parere suo era non li lasasse passare, perche ancora ley de qua, quando volessino fare questo camino, non li lassara passare. Io li rispose che facendo questa novita daria forse causa de qualche indignatione per le quale seguiria poi qualche novita o dal canto del Re de Franza o de Venetiani, e che, a lassarli passare, poteria esser poco più male de quello saria ad non darli passo, perche potriano trovare molti modi e vie de intendersi insieme. La Sua Maestà me replicò che quello haveva dicto era el suo parere, e che l'una parte e l'altra omnino havevano malo animo; che, V. E. concedendoli questo passo, non lasseriano però de offenderla quando gli venghi a taglio, e che non gardendoli, anderano forsè più retenuti e se obviara a molte cose. Tuttavolta se remettera al parere de V. E. de fare in questo tutto quello li paresse meglio; e più, che le se satisfacesse a ley, che la Sua Maestà era satisfacta. Del gran Canzelere, M. de Ransin, M. de Ligni, che siano andati a restituire le terre al signore Arciduca e prendere l'homagio e fidelta, la predicta Maestà dice haverlo inteso che li dovevano andare, ma finhora non havere havuto alcuno aviso de quello sia seguito.

Del Re de Inghilterra, chel sia d'acordo col Re de Franza: la predicta Maestà disse havere temptato più fiate per tirarlo in qualche effecto, ma non sè mai voluto risolvere; imo sempre ha conosciuto chel desiderava stare in pace con Franza, ne volere per alcuno modo fare guerra, benche sempre habia dato bone parole.

Del oratore veneto che sia in pocha gratia del Re di Franza: disse esser tutto al proposito de V. E., e credere fermamente che Venetiani non se poteriano longamente intertenire con Franza, per essere de la natura che sono.

Del duca de Savoya, che sia per acordarsi col Re de Franza: disse chel predicto duca gli ha dato sempre bone parole de essere obsequentissimo a Sua Maestà e de volere observare a quanto è tenuto per el suo giuramento verso essa; ma che dubita fare quello li andara per fantasia, e maxime attento ch' è giovene; pur non manchara de mandarli l'oratore e farli quella provisione potera,

Del gubernio de Bergogna dato a Mre de Ligni : la Sua Maestà disse essere molto ad proposito de V. E., perche M. Gian Giacomo sarà sdegnato; che potria essere causa de qualche mutatione de proposito.

De quello ha scritto el duca Valentinese al pontefice, per fare rumpere guerra per el Re de Franza a V. E. : la predicta Maestà disse sapere chel Papa faria ogni cosa per fare rumpere, perche non cercava altro che movere guerra in Italia, sperando obtenere soy

dissegni. E rationando con mi molto al longo de la vita sua, io li ricordai ad voler licentiare con qualche collorata occasione el legato, secundo chel magnifico M. Marchesino m'ha lassato per ricordo, significandoli quanti avisi daseva questo legato in Franza et a Suiceri, e quante discordie e male dispositione metteva a questi R.mi ellectori et altri signori de qua contra S. M.; in modo disse che *omnino* voleva farli scrivere subito venesse a lei, e che gionto lo remanderia subito a Roma; ne voleva stesse più de qua.

E l'altre parte de dicti avisi de Franza sopra liquali io non respondo alcuna cosa, la predicta Maestà non me li ha dato resposta alcuna.

De li avisi de Venetia, la predicta Maestà se ne fece poco conto; solo disse sopra le cosse del Turcho, quale haveva inteso faceva grandissimo preparamento; et de M. Urbano, disse chel non era gran cosa se alcuni diceva male de S. M., perche gli ne erano anche de l'altri ne dicevano bene.

Hozi in camino M. Langh m'ha poi dicto che la predicta Maestà ha havuto aviso chel Turcho driza la sua armata verso Rodi e che gia ha incominciato fare qualche progresso.

Del particolare del marchese de Mantoa, la predicta Maestà disse chel pensiere haveva fatto l' E. V. li pareva bono e naturalmente considerato quali li pareva mandasse ad effecto.

De li avisi havuti da Chiavena, la predicta Maestà disse che la necessita de le victualie astrinse el suo exercito a ritornar indreto; e che era ben certa, quando fosseno andati avanti, haveriano fatto de gli optimi progressi, ma bisognava hora havere patientia; ed io gli replicai quello che gia li haveva dicto presente el magnifico messer Marchisino in excusatione de V. E. e soi offitiali, che non era manchato per loro, che l'exercito suo non havesse victualie; laquale ne restò satisfacta senza alcuna dubitatione.

Del bestiame de inimici che era passato in Valchamonicha, disse gli piaceva molto perche essi inimici se passevano la mazor parte dessi bestiami e lacticinii, e che havendoli mandati fora del paese non se ne potevano valere per el loro vivere.

Delle cinquanta some de sale passate per Burgogna, li fù molto molesto a Sua Maestà intenderlo, ed ordinò con Langh che fosse stato e facto alcune provisione.

Circa li avisi dati per Thomasino e de quello hano scritto Bernesi e Suiceri, la predicta Maestà me disse che circa questa materia el predicto Messer Marchesino haveva sopracio commissione de quello doveria far intendere a V. E., come da esso intendera a bocha, ne altra resolutione circaciò me fece.

Del acto de Pusclavini, io ho cercato intendere dalla predicta Maestà se gli sono forteze vicine a dicto loco: m'ha dicto che non; ed

anche dimonstra hora non curarsi troppo dessi ; ma non cessaro de intendere e satisfare a quanto quella ricerca.

Del partito del Signor Don Carlo, dispoto de Carinthia, me sforzai significarlo alla predicta Maestà tanto honorevolmente quanto me fosse possibile; alche me disse havere bona cognitione de casa sua, e che, per compiacere a V. E., voluntiera l'haveria acceptato e factoli bono et honorevole tractamento : ma per la natura de la corte sua, ch' era molto aliena e solita non havere foresteri et maxime in fatti de guerra, non li poteria al presente dare partito, ma se la poteria compiacere in altro, lo faria volontiera per amore de quella.

De la particularita del Reverendo Messer Petro, Cesareo oratore, io per avanti haveva parlato alla predicta Maestà, a Messer Langh ed al conte de Nanso ; ed alla cosa sua se gli era facto tale provisione chel suffraganeo è partito tutto disperato e malcontento, dicendo volere andare a Roma, come del tutto gia ho scritto al predicto M. Petro ; pur non sono restato de parlare de novo a M. Langh, qual m'ha resposto non esser bisogno fare altro, perche le cose del predicto Messer Petro, cossi circa lo episcopato come circa la legatione, li erano in bonissimo termine e bona gratia de la predicta Maestà ; e se pur qualche cosa accadera, io non mancaro dogni diligentia e sollicitudine per satisfare a quanto quella scrive ; certificandola chel predicto M. Petro non resta ancora lui de fare optime relationi e boni reporti de qua alla predicta Maestà in favore de V. E., e per quanto io posso conoscere fa bon officio.

Circa el malo tractamento se fa a li subditi de V. E. che portano victualie a questo exercito, l'E. V. intendera dal Magnifico Messer Marchisino quello disse alla predicta Maestà in sua presentia; dopo ge l'ho replicato un' altra fiata ; ne sono restato che ancora non gli habia hora significato quanto quella me scrive ; al che Sua Maestà non mi respose nisi uno solo motto, dicendo : « Io li provedero. » Io conoscho la Sua Maestà haverne grandissima ed intollerabile displicentia, ma perche non li po dare dinari de presente, come saria debito e desiderio suo, bisogna habia patientia de questi manchamenti se cometteno, perche se S. M. facesse qualche punitione, una grandissima parte se partiria, per essere homini senza rasone ne governo ; ma spera per molte vie poterli dare qualche denari ; poi son certo, se alcuno fallira, li fara digna punitione. Io ho ancora parlato de questi desordini al conte de Zoler et al conte de Nanso, a liquali molto dispiaceno e li provedeno quanto possono. Non resta pero che se dicti homini fano dire el nome o cognome overo conoschino quelli li prendeno le robe ne li fano torto, che se li provede sono pagati, o restituito el suo. Ed io non li manco ne mancaro de dilligentia e sollicitudine.

De li due mila fiorini che l'E. V. scrive havermi drizato per dare alla predicta Maestà in supplemento de li dodici milia fiorini impresto a li regenti de Ispruch, dico non havere visto ne inteso altro, salvo che avanti la partita mia da Tirano, el Magnifico Baldesaro me disse haverli havuti ne le mani, con commissione de V. E. de non darli senza l'obligatione in forma de l'altre sono fatte per li dieci mila fiorini gia exborsati, e cossi in presentia de predicto Messer Marchesino, io feci intendere alla predicta Maestà che dicti denari erano parechiati, e che, mandandoli a tore con l'obligatione de dicti regenti in la forma hano facto laltra, che li sariano exbursati. È parso poi a Sua Maestà da li ad uno o doi zorni mandarli a tore per uno cavallaro con lettere de Sua Maestà obligatione de fare che dicti regenti de Ispruch fariano le confessione et obligatorie de questi due milia fiorini in la medesma forma hano fatto laltre de li dieci milia, scrivendo al predicto Messer Baldesaro che li mandasse con uno de soi insieme con dicto cavallaro suo; li fù ditto essere meglio far fare dicta obligatione dai predicti regenti da Ispruch prima e mandarla; ma parse a Sua M.tà mandare dal predicto M. Baldesaro con dicte lettere sue et anche, secundo m'ha dicto M. Langh, ha mandato ad Ispruch per havere dicta obligatione e mandarla poi al predicto Messer Baldesaro.

De le poche nove ha havuto l'E. V. de le occurrentie de la predicta Maestà ed exercito suo, sapia quella esser molto difficile sapere le occorrentie de questa corte e novita del exercito a chi non se li trova presente; perche qua non se scrive li stilli fa V. E. verso li oratori e segni de signori, in notificarli quanto occorre alla giornata, ma bisogna usare grandissima dilligentia in diversi modi.

Io partite de Tirano, assai mal disposto come per altre mie significai a V. E., ma dopo in qua sono stato bene; e spero, mediante la gratia del Signor Dio ed el grandissimo desiderio ho de servire V. E., chio staro de zorno in zorno melio, non obstante li grandissimi disconzi ed incommodi se patiscono qua. Io non sono per manchare de continui avvisi a V. E. e de fare dal canto de qua quanto a me sara possibile per significarli quello cordiale servitio e devotione ho verso lei, come spero farli conoscere con effecto.

Cavalcando heri con la Cesarea Maestà, me acostai al conte de Zoler ed intrai in parlamento con luy, che durò circa due hore, e maxime suso el fatto de la inclita liga de Suevia, per esser lui quello ha ad intervenire al consilio de Ueberlingh, ed, a nome de la predicta Maestà, proponere V. E.; dove facessimo longo discorso sopra questa materia, concludendo al fine che non era possibile havere possuto trovare alcuna cosa che fosse stato più proficua, utile ed honorevole alla predicta liga che acceptarli et includerli l'E. V., ed *è converso* a quella non li poteria occorrere cosa che li fosse melior scuto

et effectuale deffensione contra el Re di Franza, Suyceri et ogni altro potentato, che intrare in la predicta lega; in laquale, considerato la commissione galiarda li ha fatto la Cesarea Maestà, el beneficio et exaltatione de predicta lega et anche la salveza e beneficio de V. E., allaquale voleva esser bon servitore, sperava, per el parentato, amicizia e pratiche ha con li principali dessa lega, omnino includerli V. E., e fare che ley saria richiesta e domandata da predicta lega: dolendosi molto chel non habia havuto più presto noticia de questa cosa, perche in questa hora l'haveria conducta a porto e conclusa; discorrendo generalmente che era cordial servitore de V. Ex. e voleva servirla non solo in questo, ma in tutte l'altre occorrentie de quella; alla quale tutto se offereva per quanto posseva e valeva, facendomi intendere havere ad uno bisogno el modo de mettere insieme tre o quatro millia persone al servitio de V. E., e che, se da qui indreto non ha facto cosa alcuna per essa, non è restato se non esser mai stato rechiesto ne intertenuto pure, solum da parola, ma che nel advenire li demonstrara per boni effecti che gli è affectionato. Io li respose quello me parse conveniente ed in specialita li disse che l'E. V. per la devotione portava alla Cesarea Maestà amava cordialmente tutti li soi servitori, et se in qualche cosa la poteva, ne faceva demonstratione, e tanto più quanto era la dignita e grandeza loro; e che facendo la Sua Signoria qualche cosa a beneficio de V. E., se rendesse certa che la non li saria ingrata, anzi li faria conoscere havere havuto grato ed accepto el beneficio; alche lui replicò in offrirse molto, e che senza fallo omnino faria succedere ad effecto questa praticha come è ditto. Lo ricerchai quando dovesse essere la partita sua per Ueberlingh : me disse che, dato assetto a questi fanti del exercito, con darli qualche denari, che saria fra tri zorni, se partiria per andare ad exeguire quanto ha commisso.

Parlando col conte de Misocho, m'ha fatto intendere che la predicta Maestà lo vole expedire per mandarlo a fare la pratica che gia scrisse a V. Ex.; e credo intenda farlo per mezo del conte Anibale suo cognato, e, secundo ha dicto, andara a Trahona o Morbegno.

In questa sera ricercando io Messer M. Langh de molte cosse, me disse la Cesarea Maestà haveva havuto lettere dal consilio de la lega fatto a Ulma, essere concluso che de presente subito, havendo in campo undeci milia persone a pede se li acrescha fin al numero de venti milia e cavalli due milia; e cossi le cose erano per passare benissimo; e che non restava pero, anche tutto lo giorno, de giongere gente de l'imperio, ma che andavano a quello altro exercito verso Constantia. Ma disse non esser scritto alcuna cosa circa la praticha de intrare in dicta lega.

De novo altro non c'è. La Cesarea Maestà è gionta qua in questa sera con l'exercito ; alcuni fanti sono restati de dreto, pur seguitano. La Sua Maestà se porta con alcuni de soy cortisani ed officiali a li prati con li paviglioni, e credo gli sia qua circa ottomila fanti de li inimici. Non se intende cosa alcuna che se vogliono presentare alla deffesa ; credo, per quello ho inteso da diverse persone et anche per le provisione vedo fare a questi paviglioni, che la predicta Maestà stara qua otto zorni, benche essa anche habia dicto se non de tri zorni. E credo non se levara finche habia dato dinari a questi fanti, perche con grandissima fatica ed arte li retene che non se ne vadino; e son certo che se la se levasse de qua senza darli denari, che molti se partirano ; non so mo che modo habia per havere denari ; che certo dubito li habia male el modo ; pur li soi dicono che Sua Maestà aspeta denari. Ne altro accade.

Alla bona gratia di V. E., etc.

Ex Pfontz, 17 junii 1499.

Illustrissime et excellentissime Dominationis Vestre humilis servus.

Augustus Somentius.

Suscription. — Illustrissimo principi et excellentissimo Domino Domino meo unico Domino duci Mediolani. Citò citò citò.

L.-G. Pélissier.

(*A suivre*).

LE PARLER
DE BAGNÈRES-DE-LUCHON
ET DE SA VALLÉE

(*Suite*)

C). Influence spéciale de certaines consonnes sur les voyelles

Il est impossible d'étudier les voyelles sans les consonnes, et le seul fait d'avoir distingué entre les voyelles libres et les voyelles entravées montre que l'histoire des voyelles change suivant qu'elles s'appuient sur une ou plusieurs consonnes.

Mais il y a des influences plus spéciales et plus profondes : la nature des consonnes amène parfois l'apparition de voyelles nouvelles ou modifie considérablement les voyelles données.

1) *Apparition de voyelles nouvelles.*

Certaines consonnes, isolées ou en groupe, ont appelé, pour s'appuyer, des voyelles nouvelles.

a) *Avec les consonnes initiales simples.*

Nous avons déjà vu que r initiale[1] s'est redoublée et appuyée d'un *a*. Ex. :

rota,	*arrôdo* « roue »,
ramu,	*arrám* « rameau »,
raucu,	*arrôk* « rauque », etc.

Et même cet *a* initial, traité comme contre-tonique, a parfois, comme nous l'avons vu, amené la disparition de la voyelle de la syllabe initiale primitive (*arjént* p. **arrejént*, de regente, etc.).

b) *Avec des groupes de consonnes initiaux ou médiaux.*

[1] Voy. ci-dessus la Revue des sons luchonnais pour *r*, *ñ*, et *ɾ*.

1°) *ĥ* initiale, issue de *f*, a amené, de concert avec *l* ou *r*, l'apparition d'une voyelle semblable à celle qui formait d'abord la première syllabe du mot, ou plus fermée qu'elle (*a* devant *a* ; *u* sans doute devant *u* ; *e* devant *e* et *è*, et même, sans doute par analogie, devant *ó* et aussi devant *i*).

Ex. :

Avec *r* : fraga, *ĥarágo* pour * *ĥrágo* « fraise ».
fraxinu, *ĥerêche* p. * *ĥráysne* « frêne ».
* Frebuariu, *Herewê* p. **Hrewê* « Février ».
frĭcare, *ĥeregá* p. *ĥregá* « frictionner ».
* frĭctónes, *ĥeritús* p. * *ĥriytús* « fritons ».
* Frontas, *Herôntes* p. * *Hrôntes* (nom de lieu).

Avec *l* : flaccare se, *ĥalaká-s* p. **ĥlaká-s* « se rosser ».
flagellu, *ĥalajêtch* p. **ĥlajêtch* « fléau ».
flammare, *ĥalamá* p. * *ĥlamá* « enflammer ».
* flammine, * *ĥaláme*, auj. *láme* « flamme » p. **ĥlámne*.
flore, **ĥulú*, auj. *lú* « fleur », p. * *ĥlú* ; etc.

Dans ces deux derniers exemples, il y a apocope (V. plus loin)[1].

Du reste, cette apparition de voyelle nouvelle s'est produite également avec les groupes où *r* (tendant à s'adoucir en *r*) et *l* étaient précédées d'une autre muette que *ĥ* issue de f, à savoir de *b*, *p* ; *g*, *k* ; *t*, *d*. C'est ainsi qu'on a :

Avec *r*, de *tr* : *matarík* « gourdin, matraque », pour * *matrík*? cf. *matrŭk* (m. sens)
peterám « entrailles de mouton », p. * *peytrám*, de * pectoránu (?)

de *br* : *fabaríko* « fabrique, fonderie », p. *fabríko*, plus correct.
Kabarê (n. de fam., litt. « chevrier », auj. *krabê*) p. * *Kabrê*.
arberilhôt « arbrisseau » p. *arbrilhôt* ; on dit surtout *arbilhôt*.
liberáyre « libraire », p. * *libráyre*.

[1] Mais on dit *fráy* « frère », *fretá* « frotter », *flŭs* « diarrhée », etc., mots empruntés ou ayant subi une influence étrangère (Voy. ci-après l'histoire de *f* initiale).

de *kr* : *Karabyéwles* « Crabioules » (n. de montagne), p. *Krabyéwles*, plus correct.

de *gr* : *arrebugerít* « rabougri » , p. *arrebugrít*, pl. corr. *geryôt* « griot » (espèce de cerise), p. *griôt*, pl. corr.

Avec *l*, de *pl* : *paláyko* « passerelle » , p. **pláyko* (?) de planca.

de *bl* : *balamá*, très incorrect, p. * *blamá* au lieu de *bramá* « braire » .

On trouverait peut-être d'autres exemples. — Seulement, ces formes sont à peu près toutes incorrectes : elles résultent d'une mollesse excessive dans l'articulation. On comprend que *r* soit passée à *ɾ* après *ĥ*, et que *l* soit aussi devenue plus faible dans le même cas ; d'où nécessité, surtout pour *ɾ* (Voy. ci dessus la Revue des sons), d'une voyelle précédente. Mais ces affaiblissements sont peu admissibles après les autres muettes. Ils n'ont pu devenir la règle, et les formes où ils ont persisté s'expliquent par quelque analogie. On a dû rapprocher *matarík* de *máto* « noisetier », et de *butarík* « outre assez petite » ; *arberilhôt* et *liberáyre* de *árbe* « arbre » et de *líbe* « livre », tous deux sans *r* après le *b* ; *paláyko* de *pálo* « pelle », *balánses* « balance », etc. (p. ê. infl. de palancariu?) ; *bramá* lui-même de *belegá* « bêler » ; enfin *Kabarê* est un nom propre, où la voyelle nouvelle seule a empêché la métathèse de *r* comme dans *krabê* (V. plus loin les métath. de consonnes).

2°) Les groupes initiaux st, sp, sc étaient dès le latin populaire précédés d'un ĭ ; il a persisté, comme entravé, sous la forme d'un *e*. Ex. :

Istátu, *estát* « état »
Ispina, *espyó* « épine »
Iscála, *eskálo* « échelle » ; etc.

Cet *e* ne disparaît (comme jadis en français) que lorsque le mot précédent est terminé par une voyelle. Ex. : *era 'spyó* « l'épine », mais *dïwez espyés* « deux épines » (Voy. plus loin les aphérèses).

c) *Avec des groupes de consonnes devenus finaux.*

A la fin des mots, certains groupes de consonnes, primitifs

ou de formation romane, et rendus finaux par les lois phonétiques, ont amené après eux une voyelle d'appui. Cette voyelle est toujours un *e*[1].

Plusieurs cas peuvent d'ailleurs se présenter ici : 1. Le groupe peut avoir persisté, tout en s'appuyant d'un *e* (cela s'est produit surtout avec des mots savants) ; 2. Il peut s'être réduit par la chute de sa seconde consonne (r, l ou n) peut-être légèrement vocalisée, mais l'*e* s'étant produit et persistant ; 3. Enfin, inversement, sa première consonne peut s'être vocalisée, mais s. d. après l'addition de l'*e* ; 4. Celui-ci a pu disparaître ensuite, en entraînant la consonne précédente (dans ce dernier cas, nous ne sommes pas sûr qu'un *e* se soit produit). Les traitements 2 et 4 sont caractéristiques. C'est ainsi que se sont comportés :

1°) Les groupes formés de r précédée d'une autre consonne, muette ou nasale en général (pr, br et même vr ; cr et gr ; tr et dr ; m(*b*)r et n(*d*)r, etc.). Ex. :

1. lĭbĕru	*libre* « libre », m. sav.
fébre,	* *fiêbre*, puis par métath. *fierêbe* « fièvre », m. sav?
ástru,	*ástre* « astre », m. sav.
* mármŏre,	*márbre* « marbre » m. sav., à côté de *márbe* (2, rég.).
génĕru,	*jéndre* « gendre »; s. d. sav., sinon °*jénde*
ténĕru	* *téndre*, puis par métath. *trénde* « tendre ».
2. libru,	* *líbre*, puis *líbe* « livre », s. d. m. sav. On attendait °*lhéwre*.
lepore,	* *lêbre*, puis *lêbe* « lièvre ».
capere,	* *kábre*, puis *kábe* « contenir ».
vesperu,	* *bêspre*, puis *bêspe* « soir ».
quattuor,	* *kwátre*, puis *kwáte* « quatre ».
báttuere,	* *bátre*, puis *báte* « battre ».

[1] Nous avons remarqué ci-dessus que la pénultième est tombée souvent avant la finale; mais, même quand celle-ci était ĕ, il n'y a pas eu maintien de cet ĕ, mais apparition d'un *e* d'appui, ou de remplacement quand la seconde consonne du groupe est tombée. — L'impossibilité pour r de faire groupe a dû favoriser l'apparition de l'*e* avec les groupes où r entrait.

nostru, * *nôstre*, puis *nôste* « notre ».
ventre, * *béntre*, puis *bénte* « ventre ».
septembre, * *setémre*, puis *setéme* « septembre ».
vendere, * *bénre*, puis *béne* « vendre »,
et la plupart des infinitifs de la 3me conjugaison (avec d'ailleurs des influences analogiques).

3. vitru, * *bédre*, puis *béyre* « verre » ; empr ?
* ex-quadru, * *eskádre*, puis *eskayre* « équerre »[1] ; empr. ou infl. étr.
-átŏr, * *-ádre*, puis *áyre*.
fabru, *fiáwre* « forgeron ».
Et même * coprĕu, *kwéyre* « cuivre ».
et tauru, *táwre* « taureau ».

Cópreu présente une vocalisation exceptionnelle du p (s. d. par * cŏbreu); et tauru (= tavru) a été traité (car auru donne *ôr* « or ») comme * tabru où b se serait vocalisé comme dans fabru. Pourtant, si *ôr* supposait * ŏru p. auru, cela démontrerait s. d. que *táwre* sort rég. de tauru. Voyez dans la Lexicologie, ce que nous disons du latin luchonnais.

4. * sŏcru, * *swéyre*, puis * *swéyr* et *swé* « beau-père ».
nigru, * *néyre*, puis *nére* (luch.) ou *nê* (larb.) « noir ». Voyez plus loin.
patre, * *pádre*, * *páyr*, puis *páy* « père ».
aratru, * *arádre*, * *aráyr*, puis *aráy* « charrue ».
cadere, * *kádre*, * *káyr*, puis *káy* « tomber ».
videre, * *bédre*, * *béyr*, puis *béy* « voir », forme plus luchonnaise que *béde* qui suppose * *bédre* traité comme * *libre* « livre ».

2°) Les groupes formés avec l (cl et pl ramenés à gl et bl ; tl passé à cl, c'est-à-dire à gl ; gl et bl maintenus ; m(*b*)l). Ex. :

1. populu, *pôbble* « peuple ».
angulu, *áygle* « angle ».

[1] Dans le nom de lieu *Kuayroñúrk* (litt. « carrefour »), *o* est amené sans doute par analogie avec les nombreux composés ayant un *o* contre-final.

* cilculu p. circulu,	*séwkle* « cercle ».
secale,	*séggle* « seigle », s. d. du français.
miraculu,	*mirággle* « miracle », mot sav.
* ex-(h)ástulu	*echcháskle* « éclat de bois ».
-ábĭle,	*-ábble*, prob. mi-sav.
insimŭl,	*ensémble* « ensemble », p. ê. du fr.

3°) Les groupes formés par n après m, d, s ou x et j ; *n* tombe. Ex. :

2.	(h)ómine,	* *ómne*, puis *ôme* « homme » (cf les dérivés *umenás* « gros homme », *umenôt* « petit homme »).
	* exámine,	* *echámne*, puis *echcháme* « essaim ».
	órdine,	* *órdne*, puis *órde* « ordre ».
	ásĭnu,	* *ázne*, puis †*áze* ou †*áde* « âne ».
	fraxinu,	* *fixáysne*, puis *fiexêche* « frêne ».
	virgine,	*Byêrjes* « (la) Vierge », avec addition de *s*.

De même avec le groupe savant *nn* , issu de gn (gn donne rég. *nh*). Ex. :

signu,	*sínne* « signe ».
dignu,	*dínne* « digne ».

Cela nous permet d'expliquer le nom propre *Bŭrbe* (n. de vallée) ; il suppose peut-être * Bŭrvone ou * Bŭrvine, accusatif de * Bŭrvo pour Borvo (d'où Bourbon, etc.) décliné comme (h)omo, c'est-à-dire avec un suffixe atone ; d'où * *Bŭrbne*, puis *Bŭrbe* (Voy. plus loin pour l'*ŭ* de ce mot).

4°) Enfin, peut-être quelques autres groupes. Ex. :

episcŏpu, * *abéskbe*, puis *abéske* « évêque » (cf. *bízme*, forme aranaise, qui semble supposer * episcomu).

* Jácomu p. Jácobu , *Jáyme* « Jacques » (ital. Giácomo, esp. Jaime) ; p. ê. emprunté.

cĕreu, * *syêry*, puis *syêrje* « cierge », si du moins ce mot est bien luchonnais, etc.

5°) Ajoutons que dans certains cas, et d'ailleurs récemment, c'est l'analogie qui a amené la voyelle. Bon nombre de mas-

culins, notamment, ont été refaits de la sorte sur leurs féminins. Ex.:

jũste « juste », au lieu de **jũst*, de jũstu (*jũst*, « justement », de justu ou juste), refait sur *jũsto*, de jũsta, etc.
sáje « sage », fait sur *sájo*, de sabia; *sájo* étant lui-même s. d. emprunté.

Voy. les Groupes de consonnes, et la Morphologie.

2) *Modification des voyelles préexistantes.*

A l'égard des voyelles préexistantes, les atones proprement dites ne paraissent pas modifiées par les consonnes voisines; ce sont les voyelles libres toniques ou contre-toniques qui ont été influencées: leur longueur, ou en tout cas leur accentuation a dû y être pour quelque chose.

Nous distinguerons ici les modifications sans diphtongaison (a et b) et les diphtongaisons (c et d).

a-b) *Modifications sans diphtongaison.*

a) *Mise en contact avec un w ou un y*

1°) Les consonnes vocalisées ont donné un *w* ou un *y*: d'où formation de fausses diphtongues avec les voyelles voisines:

1. b et l sont passés à *w*. Ex.:

sēbu,	*séw* « suif ».
laborare,	*lawrá* « labourer ».
cælu,	*sêw* « ciel ».
cale fá(ce)re,	*kawhá* « chauffer ».
*cilculu p. circulu,	*séwkle* « cercle ».

2. c devant t, r ou m, et t (passé à d) et d devant r sont passés à *y*. Ex.:

*ad-lectáre se,	**aleytá-s* « s'aliter ».
*sócra	**suéyro*, puis *suéro* « belle-
*Jácomu p. Jácobu,	*Jáyme* « Jacques ». [mère ».
pētra,	*péyro* « pierre ».
quadritu,	*Koayrát* (n. de pic).

Dans *neurí* « nourrir » et *peurí* « pourrir » il y a eu une métathèse. En effet, nâtrire et *pûtrire ont dû donner d'abord

nuyrí et *puyrí:* ce sont les formes montalbanaises. En luchonnais, * *nuyrí* et * *puyrí* sont peut-être passés, par métathèse, à * *nĭwrí* et *pĭwrí*, c.-à.-d. *newrí* et *pewrí*.

3. *g* intervocalique devant e final, etc., et *s* quelquefois devant une autre consonne ont donné aussi *y*. Ex.:

rége, *arréy* « roi » ;
* vass(a) lĭttu *baylét* « valet », etc.

Or, le *w* et le *y* issus de toutes ces vocalisations ont naturellement formé, avec les voyelles voisines, des diphtongues qui se sont parfois réduites, comme nous le verrons.

2°) Parfois une voyelle a été mise en contact avec un *w* ou un *y*, par la chute d'une consonne intermédiaire, le *w* et le *y* s'étant produits souvent par ce fait même: d'où encore formation de diphtongues. Ex.:

Dès le latin on a eu * cantāī p. cantā(v)ī, d'où * *kantáy*, puis *kantê* « je chantai ».
et cantarāio p. cantar(e)(h)a(b)eo, d'où * *kantaráy*, puis *kantaré* « je chanterai ».

Plus récemment, on a eu p. ex. cubáre, * *kuwá*, * *kuá*, puis *kwá* « couver ».
pullīna, * *purío*, puis *puryó* « pouliche », etc.

3°) Quelquefois le *y* qui est venu en contact avec la voyelle est issu d'un *y* passé par dessus la consonne qui le séparait de cette voyelle sans que cette consonne soit tombée. C'est ce qui s'est produit p. ex. dans:

cŏpreu, * *kówrye*, * *kó(w)yre*, puis *kwéyre* « cuivre ».
cŏriu, * *kwéyr*, puis *kwé* « cuir ».
(h)ĕri, * *êyr*, puis *jé* « hier ».
-ariu,-aria, * *-áyre*, *-áyro*, puis *-é*, *-êro*.
*(e)clēsia, *glêyzo* « église » (mi-sav., car on attendait °*gléyzo*).
*cerĕsia, * *serêyza*, puis * *seryéyza*, auj. *serído* « cerise » (si ce mot n'est pris au français).

(Cf. le montalbanais *kúyre*, *kwêr*, *ayêr*, *-yê*, *-yêro*, *glêyo*, *sirdyo*). Remarquons les mots *béwdo* et *bwédo*; ils sont tous deux issus

de vidŭa, par métathèses : *béwdo* « veuve » suppose * viuda esp. viuda) et *bwédo* « vide » suppose * vuida (v. fr. vuide).

Par lui-même, le phénomène de la transposition de *y* ne produit pas de diphtongaison de la voyelle tonique, mais il l'a souvent favorisée. Nous verrons de plus tout à l'heure qu'il explique le passage, dans certains cas, de ŭ à *ü*. En tout cas, il donne une diphtongue qui a pu se réduire ultérieurement. Ce n'est qu'à ce titre qu'on peut le considérer, ainsi que les précédents, comme amenant une altération de voyelle.

b) *Changement de timbre sans diphtongaison.*

Il est le fait de consonnes placées après la voyelle, soit dans l'intérieur des mots, soit à la fin. — Les consonnes placées avant paraissent n'avoir guère agi (Voy. plus loin l'action des palatales et gutturales). Les consonnes initiales *l* et *n* ont bien favorisé la diphtongaison (*lhérgo*, *dilhéw*, *nhêw*, *lhewá*, etc.) en amenant un *y*, de concert avec un *i* ou un *w* postérieurs à la voyelle qui suivait l ou n ; *j* et *b* peuvent avoir aussi influé sur la diphtongaison (*Jwéw*, *bwéw*) ; *h* enfin, par son léger souffle et en rendant la voyelle suivante quasi-initiale (*hwék*). Mais nous laissons pour l'instant la diphtongaison de côté.

1°) Action d'une consonne *suivante*, dans l'*intérieur* des mots. Elle a amené le passage de diverses voyelles à *a*, *e* ou *ü*.

1 La voyelle *a* remplace parfois les contre toniques e et i, sous l'influence des consonnes : 1° *r*, et *r* en groupe (*rr*, *rn*, *rm*) ; 2° *l* ; 3° *n* isolée (?) ou dans *ns*, *nf*, *nd*, *nt*, *ŋg* et *ŋk* ; 4° enfin *w* (Voy. d'ailleurs ci-après les apophonies). Ex. :

1° *barblo* et *birblo* « virole ».
barrúlh ou *burrúlh* « verrou » de * veruculu.

(Il doit y avoir eu pour ces deux mots des influences analogiques, par ex. des mots *bárro* « barre », *barrá* « fermer »).

tawarné « gui », lit. « tavernier », p. * *tovorné*, de tabernar[illegible].
echchiwarnádje « hivernage », de *iwérn* « hiver ».
Armitánts (n. de lieu, c.-à-d. « ermites », p. * *Ermitánts*.

Cf. la syllabe ar-, initiale des mots [illegible] par r (*arrólo*, [illegible]) et *syarré*, de * [illegible]

tongue *ye* qui est passée à *ya* devant *r* redoublée, et *bwarát* où c'est *we* qui a donné *wa*.

2° *talaránho* « toile d'araignée », *talabárt* « gros flocon de neige », *talabéno* « nappe de foin », où *tal-* représente *télo* « toile ».

ez Mikaléts « les Miquelets ».

Cf. plus loin *fiyalá*, *pyalé*, *bwalá*, etc., où ce sont les diphtongues *ye* et *we* qui sont passées à *ya* et *wá*, peut-être en partie sous l'influence de la tonique.

3° *manügét* « menuet », du fr. menuet : sous l'influence aussi du mot *máŋ*, « main ».

anfíŋ « enfin », à côté de *enfíŋ* (in-fine) ; prob. du fr., à cause de *f*.

ansí « ainsi », à côté de *ensi* (in-sic) ; peut-être infl. fr.

andübyo « endive », de *intübia ou *indüvia ; s. d. m. sav.

antyê « entier », p. **entyéyr*, de integru ? peut-être infl. fr.

Awantíŋ « Aventin » (n. d'homme), de Aventinu ; p.-ê. plutôt par assimilation.

sayglá « sanglier », de singulare ; cf. en français sanglier, sangle, sanglot (d'où le luch. *sayglôt* « hoquet ») écrits auj. avec un a.

aŋklüzyo (ou *eŋklüzyo*) « enclume » ; peut-être étr.

4° *lawjê* « léger », pour **lèwjê*, de * leviariu.

Cf. le passage par dissimilation de ŏ initial à *aw*.

Voy. ci-après les apophonies, et l'Appendice II.

2. La voyelle *e* paraît avoir remplacé *ê* devant un *y* qui a pu se fondre depuis ou passer à *j*. C'est sans doute ainsi que l'on a eu :

légere, *léje* « lire » et non ° *lêje* (mais montalb. *letsí*).

* crémiere (?), *krénhe* « craindre » et non ° *krênhe*.

Cf. ci-après la diphtongue *êy* passant à *yéy* ; et encore, dans

la Morphologie, les verbes en *-ejá*, de -ĭzáre : ils sont restés sans balancement, probablement à cause de l'infl. du *y*, auj.

3. La voyelle *ŭ* a remplacé parfois exceptionnellement la voyelle *u* :

1° sous l'influence d'un *y* d'origine diverse, qui a agi même par dessus la consonne précédente (on a eu *u* mouillé passé à *ŭ*). Ex. :

jũnt « joint », de jŭnctu (peut-être jūnctu).
pũnt « point », de pŭnctu (class. pūnctu cependant).

Le c devant t a pu donner là un *y* malgré la nasale n, ce qui fait que jŭnctu et pŭnctu eux-mêmes pourraient avoir donné *jũnt* et *pũnt*; quant à jŭngere, il a dû donner de même *jũnhe* « atteler » sous l'influence de la mouillure du *nh*; mais jungo aurait donné **júyk*, etc.

cŭneu a donné de même *kũnh* « coin », et non ° *kúnh*.
pŭgnu, *pũnh* « poing », et non °*púnh*.
cŏgnátu a donné *kũnhát* « beau-frère » et non ° *kunhát* ; il est vrai que l'espagnol cuñado paraît demander une forme * cūgnatu.

Nous avons vu ci-dessus *a bũls* « à gros bouillons » ; bullīre donne régulièrement *burí* « bouillir », mais bullio, bulliebat, etc., auraient dû donner un *ũ*.

fŭgere (et fŭgio) donnent *hũje* « fuir » et non ° *húje* (mais montalb. *fũtsí*, esp. huir).
* cŭlica (dérivé de culex) donne *kũko* « insecte, princip. coléoptère », peut-être sous l'influence de l'i après l; etc.

Cf., actuellement même, *u* passant à *ũ* sous l'influence du *y* dans *nũ-y paz étch* « ce n'est pas lui », quand on parle rapidement, pour *nu-y* ou *nwo-ey paz étch*.

— Cependant le mot *kúnho* « couche d'un animal » est embarrassant. Il semble que puisqu'on a en latin cūnas « berceau » avec ū, on devrait avoir en luchonnais *ũ* (bien mieux que dans *kũnh* de cŭneu) ; *cūna aurait dû donner ° *kũ(n)a*, et *cūnia a fortiori ° *kũnho*. Y aurait-il eu influence ici de l'espagnol cuna « berceau des nouveau-nés » ? — *Kúnho* a

bien pour dérivé *kŭnhêro* « berceau des nouveau-nés », mais l'*ŭ* s'explique sans doute dans le dérivé par l'apophonie (V. plus loin).

De plus, le luchonnais dit *tusí* « tousser », de tussio (mont. *tŭsí*); et *sújo* « suie »(mont. *sŭtso*).

2° Sous l'influence peut-être aussi d'une r faisant groupe avec une labiale : il a pu se produire là aussi quelque chose comme un *y*, à cause du caractère semi-vocalique de *r* ou mieux de *ɾ*. Ex. :

cŭperare, * *kŭbrá* et par métathèse *kŭrbá* « recueillir (des créances) ».

On a de même, *sŭrmá* « couler goutte à goutte », qui vient peut-être de *sŭbrimare.

*Borvŏne ou *Borvĭne aurait-il pu donner par cette voie *Bŭrbe*, sans qu'il y ait à supposer ŭ pour o ?

Il y a là des cas assez obscurs.

En tout cas, nous sommes ici tout près des diphtongaisons dont le résultat, quand les diphtongues se sont complètement réduites, a été un simple changement de timbre (Ex. : nŏcte, **nwéyt*, puis *nét* « nuit », avec *é* au lieu de ŏ = *ó*).

2°) Action des consonnes *finales luchonnaises*.

1. Les consonnes finales luchonnaises, d'une manière générale, ont maintenu ouvertes les voyelles toniques qui les précédaient, ou les ont amenées à s'ouvrir. (Ce fait s'est produit aussi en français moderne : mer se prononce *mêr* et non plus *mér*, bonheur *bonör* avec ö ouvert et non plus avec ö fermé).

1° L'action des finales est insensible avec *ú*, *ŭ*, *í*, et *é*; pour *á* et *ê*, elle l'est très peu : cependant les pluriels *matarrás*, *perês*, ont la tonique un peu plus ouverte que les singuliers *matarrá*, *perê* ; quant à *ó*, il n'est jamais proprement final, il est aujourd'hui toujours suivi d'une consonne (Ex. : *awɾyó* plutôt que *awɾyǒ*, plur. *awɾyǒs* ; et *eskútò-w* « écoute-le », *díl-lò-m* « dis-la moi », à côté de *eskúto* « écoute », *díl-lo* « dis-la »).

2° L'action des finales est surtout sensible sur *ó* issu de ō; il est passé à *ô* et non à *u*. Ex. :

nōmen, *nôm* « nom ».

Elles ont peut-être contribué à réduire au à *ô* dans :

auru, *ôr* « or », s'il ne vient pas d'*ŏru.
paucu, *pôk* « peu, petit », s'il ne vient pas de *pŏcu.

Enfin, on a même *arrôs* «rosée», de rōs; béarn. *arrús*.

Tandis qu'on a, avec *é*, bien fermé :

awém « nous avons » (montalb. *abên*), etc. ;
et même les groupes *érk* (*arresérk*), *érp* (*Syérp*), *ért* (*ĭümbért*), etc.

Cf. ci-dessus l'absence de parallélisme entre le traitement de *è* et celui de ò entravés, devant le gr. n + cons.

3° Ajoutons que les consonnes finales ont parfois amené des réductions de diphtongues.

Ainsi, patre est resté *páy* « père » ;
mage est resté *máy* « bien, certes » ;
videre est resté *béy* « voir » ;

Mais magis a donné **máys*, puis *mês* « mais, plus » ;

mágide a donné *máy*(*d*), puis *mê* « maie, pétrin », quoique *d* soit tombé depuis ;
nocte a donné **nwéyt*, puis *nét* « nuit ».

Voy. ci-dessus pour *dijáws* « jeudi » ; — et ci-après pour les réductions de diphtongues.

2. La nasale finale *ŋ* a exercé une action opposée à celle des autres consonnes finales ; la voyelle précédente est restée ou parfois devenue fermée.

1° L'action de *ŋ* finale est naturellement insensible avec *ú*, *ŭ*, *í*, et *é* ; avec *ó* issu de ō, qui donne *ú* sans la nasale (Ex. : dōnu, *dúŋ* « don », comme *lú* de flōre, etc.) ; avec *a* enfin elle est peu sensible ; pourtant le singulier *máŋ* « main » a un *á*

un peu plus fermé que le pluriel *más*. — Il y a seulement nasalisation de toutes ces voyelles (Voy. ci-après).

2° Mais cette action est très sensible à l'égard de *é* et de *ó*, qui sont passés respectivement à *é* et à *ú* dans :

bĕne,	*béŋ* « bien » (subst.).
vĕnit,	*béŋ* « il vient ».
sŏnu,	*súŋ* « son ».
bŏnu,	*búŋ* « bon », etc.

Pour le mot *búŋ*, il est possible qu'il y ait eu d'abord diphtongaison, comme en français (✝ buon, dialectal) et en espagnol (bueno), et que la diphtongue **wó* (?) soit passée à **wó*, puis à *ú* ; il se peut aussi qu'on ait eu simplement affaire à *bōnu, *sōnu (Voy. ci-après).

Remarquons cependant que nous avons *mêŋ*, *tôŋ*, *sôŋ* « mien, tien, sien », avec des voyelles ouvertes. Il se peut que ces formes viennent de mĕum, tŭum, sŭum, conservant m finale par analogie avec les formes monosyllabiques mum, tum, sum du latin populaire, mais perdant u après la tonique. On aurait eu dès lors **mêŋ*, **tóŋ*, **sóŋ*, le premier maintenu ouvert (*mêŋ*) et les seconds devenus ouverts (*tôŋ*, *sôŋ*) sous l'influence des pluriels *mês*, *tós*, *sós* (le premier régulier, et les deux autres passés de *ó* à *ô* sous l'influence de *s* finale : cf. ci-dessus *nôm*, *ôr*, etc.). Voy. plus loin.

c-d) *Diphtongaisons.*

Les diphtongaisons se sont produites sous l'influence de diverses consonnes. Nous examinerons d'abord l'influence des nasales et des palatales, plus ancienne ; puis celle des consonnes vocalisées et de quelques autres de nature analogue sur quelques voyelles. [1]

[1] Nous laissons de côté les diphtongaisons rares produites par l'analogie. Ex. :

maytiŋ « matin » ; *mattinu aurait donné ° *matiŋ* ; montalb. *matí* ;

awderó « érable » ; * aceʳŏlu aurait donné ° *azerôw*, ° *aderó* ; cf. montalb. *awzerál*.

Le premier s'explique peut-être par une forme *mantinu formée par

c) *Action troublante des nasales et des gutturales et palatales.*

1° Action troublante des *nasales.*

1. D'une façon générale, les nasales ont peu agi; 1° la nasale médiale n'a rien donné (elle est même tombée parfois); 2° la nasale devenue finale n'a fait que nasaliser la voyelle précédente, en la rendant parfois plus fermée, comme nous avons vu (n finale est tombée, mais m finale persistant dans les monosyllabes a nasalisé la tonique); 3° enfin, les groupes que forme m et la plupart de ceux de n n'ont pas amené de diphtongaison; mais *yg*, *yk* ont amené une simple nasalisation, et n + consonne a rendu fermée la voyelle ĕ (*è*) précédente, comme nous avons vu. Ex.:

1° plūma,	*plūmo* « plume ».
*exám(i)ne,	**echámne* puis *echcháme* « essaim » [1].
ramu,	*arrám* « rameau » (v. fr. raim).
plána,	*pláno* « plaine ».
pullina,	**puxio*, *puxyó* « pouliche ».
2° carbōne,	*karbúy* « charbon ».
sŏnu (?)	*súy* « son ».
cáne,	*káy* « chien ».
-mane,	*-máy* dans *demáy* « demain », *aymáy* « ce matin ».
tĕnet,	*téy* « il tient ».
vīnu,	*bíy* « vin ».
nōn,	*nú* « non ».
rēm,	*arréy* « rien ».
3° *cumpáne,	*kumpáy* « copain ».
*cinque,	*síyk* « cinq ».
ángulu,	*áygle* « angle ».

analogie avec mane (Voy. ci-après); le second peut-être par les mots en *awd-* (*awdétch*, *fiáwdo*, *awdú*, etc.); remarquons pourtant que *aw-* se retrouve dans ce dernier cas en montalbanais aussi, et qu'on a en espagnol arce; peut-être une *l* s'était elle introduite dans acer après a; — Dans *dewóxo* « dehors », p. **deñóxo*, de de-fora(s), *ñ* tombée a été remplacée par *w*; — ° *deñwóxo* est improbable.

[1] A classer peut-être plutôt m. b. dans 3° à cause du groupe mn.

spīn(u)la,	**espíŋla*, **espíŋgla*, auj. *esplíŋgo* « épingle ».
vĕndere,	*béne* « vendre ».
prudĕntia,	*prudénso* « prudence, etc. ».

2. Cependant, on a, avec diphtongaison de a en *ay* :
1° áma, *áymo* « aime ».

3° ante-, *ay-* dans *aynát* « aîné » de ante-natu, *ayánt* « en avant » de ante-ante (?), *-aygwán* « l'an dernier », de ante-(h)o(c)anno (cf. *eŋgwán* « cette année »), *aymáŋ* « ce matin », de ante-mane.

*mantinu (?), pour mattinu, par analogie avec mane, *maytiŋ* « matin ».

*mandicáre, **maynjá*, **meynjá* (?), puis *minjá* « manger » (cf. *lichá* de laxare, *arrigá* de *ad-radicare).

Ainsi, la diphtongaison paraît de règle pour a protonique initial devant nt (passé p.-ê. à nd) et nd, réduits l'un (excep.) et l'autre à *n* en luchonnais ; mais pour *áymo* (a tonique libre devant m) on peut se demander s'il n'y a pas eu influence étrangère [1].

2°) Action troublante des *gutturales* et *palatales*.

Les gutturales et palatales (c, qu, g, x ou cs, sc devant e et i, ss + *y*) ont agi en luchonnais plus que les nasales, et cependant bien moins qu'en français.

1. Le plus souvent, il n'y a ou il ne reste aucune trace de leur action. Ainsi :

1° Aucune trace de *y* avec les voyelles qui les *suivent*. Ex. :

capu,	*káp* « tête », v. fr. chief.
plicare,	*plegá* « plier », v. fr. pleier.
gáb(a)ta,	*gáwto* « joue ».
fraga,	*ɦazágo* « fraise ».
scala,	*eskálo* « échelle ».

[1] L'influence française, car l'espagnol dit áma « aime », antaño « l'an dernier », et cep. ainde « en avant » ; et si le montalbanais dit *áymo* et *aynát*, il dit *mantsá* (peut-être pour **mayntsá* ?), *plũmo*, *pláno*, *pulino* ; et *karbú*, *ká*, *dumá* « demain », *bí*, *nú*, *ré*, sans *ŋ* ; *tén* avec *n*, et même *ũn* « un » ; etc.

cælu, *sêvo* « ciel ».
placēre, *plazé* ou *pladé* « plaisir ».
gente, *jént* « gent ».
vascella, *bachèro* « vaisselle ».

Sans doute, devant e et i, c n'a pu passer à *s* ou *z*, ni g à *j*, ni sc à *ch* qu'après avoir d'abord produit un *y*; mais ce *y* s'est fondu avec eux sans affecter la voyelle *suivante*, comme on voit [1].

2° Aucune trace de *y*, souvent, avec les voyelles qui les *précèdent*. Ex.:

aquila, *ágglo* « aigle ».
*sequire, *segí* « suivre ».
secare, *segá* « moissonner », fr. scier pour † seier.
-ácu, *-ák* (fr. -ay, et-iacu-y)
rége, *arréy* « roi » (le *y* vient ici du g).
macru, *mágre* « maigre », p. ê. m. sav.

Pas même lorsqu'on a -ce après une voyelle tonique : ce groupe donne *ts* [2], mais sans affecter la tonique. Ex.:

dĕce, *dêts* « dix ».
pace, *páts* « paix ».
crŭce, *krúts* « croix ».
lūce, *lũts* « lumière ».

2. Mais il reste, cependant, des traces incontestables de l'action des gutturales et palatales sur les voyelles les *précédant*. Ainsi :

1° De qu. Ex.:

áqua, *ágyo* « eau » [2].
mais aquale, *agwáw* ou *gwáw* « rigole ».

[1] On pourrait hésiter pour *arradim* « raisin »; mais cette forme vient peut-être de *racimu que paraissent supposer plusieurs langues romanes, pour racemu. — Quant à *país* « pays » il est emprunté au français, car pagē(n)se aurait donné *pajés*. — Montalb. *razín*, *Patsés* (n. de fam.) et *paĩs* « pays ».

[2] Montalb. *ágyo*; — *dêts*, *páts*, *krúts*, *lũts*, etc.

Remarquons que l'on a affaire ici à a tonique libre, comme précédemment, à l'égard de la nasale, dans áma, *áymo*. — Cf. pourtant le larboustois *yéggwa* « jument », pris d'ailleurs (d'après le *y* initial) au louronnais *yégwo*, de ĕqua, s. d. par **égygwa*, **yégygwa*; esp. yegua.

2° Du groupe x ou cs; *y* combiné avec *s* issue de ce groupe a donné ici *ch*, mais a affecté aussi la voyelle précédente[1]. Ex.:

laxare, **laysár*, puis *leysár*, auj. *lechá* et *lichá* ou *dichá* « laisser ».
fráxinu, **fráysne*, auj. *fierêche* « frêne ».
peut-être sĕx, *syés* « six », pour **sêys*, puis **syéys* (et **syéch*?)

4° Du groupe sc devant e et i: même traitement que pour x, c'est-à-dire *ch*[2]. Ex.:

* náscere, **náyse*, auj. *nêche* « naître ».
páscere, **páyse*, auj. *pêche* « paître ».

5° Du groupe ss + *y* latin: même traitement, c'est-à-dire *ch*[3]. Ex.:

* crassia, **gráyso*, auj. *grêcho* « graisse ».

Tout cela permet de supposer qu'il y a eu réduction dans les cas semblables où il ne reste point trace de *y* (*búch*, *péch*, etc.). La comparaison avec le montalbanais est précieuse ici. (Voy. les notes).

[1] Montab. *daysá* « laisser », *fráyse* « frêne », *syés* « six ».
De même, *búch* « buis », est sans doute pour * *búys*, de bŭxu; montalb. *búys*.

[2] Montalb. *náyse*, *páyse*.
De même *péch* « poisson » est sans doute pour **péys*, de pisce; mont. *péys*.
kréche « croître », pour *kréyse*, de crescere; mont. *kréyse*.
kunéch « il connaît », pour * *kunwéys*, de *connŏscit; montalb. *kunéy*, et infin. *kunéyse*, de *connoscere; mais luch. infin. *kunége*.

[3] Montalb. *grdys* « graisse » de * crassiu. — Mais le luch. *bách* « bas », est-il bien pour **báys*, de *bassiu? Certes, on dit *bachá* « baisser », *abachá* « abaisser », pour * *baysá*, * *abaysá*; à Mont. on dit de même *abaysá*, mais *bás* et non **báys*. *Bách* (luch.) et *bás* (mont.) ne seraient-ils pas venus de bassu (rég. mont. et luch. **bás*), tout en se modelant pour leur consonne finale sur leurs verbes respectifs *bachá* (luch.) et *abaysá* (mont.)? D'ailleurs on attend en luch. **bechá*. Voy. pl. loin.

d) *Diphtongaisons proprement dites.*

Nous distinguerons ici les diphtongaisons simples et celles qui se compliquent d'apophonie ; les premières sont surtout le fait des toniques, les secondes des contre-toniques.

d') *Diphtongaisons simples.*

Sous l'influence : 1. De *w*, issu de v et de consonnes vocalisées (b, l) ; — 2. de *m*, labiale comme *w*, et nasale ; — 3. de *l* ; — 4. de *y*, d'origines diverses, et encore d'une mouillée ou de *r* suivie d'un i ; — les voyelles libres et ordinairement toniques qui les précèdent se diphtonguent souvent. En somme, il n'y a diphtongaison que des voyelles faisant déjà partie d'une *diphtongue impropre*, où elles *précédaient* la semi-voyelle (*w*, *y* et même *m*, *l*, et les mouillées). La diphtongaison est de règle dans les cas 1 et 4 ; elle ne se produit qu'exceptionnellement, dans les cas 2 et 3. — En détail :

1°) *a* ne se diphtongue pas (Ex. : *kláw*, *káy*, *láme*, etc.). Dans *-ê* pour * *-áyr*, de -ariu, dans *áymo* de áma, *áygo* de áqua, un *y* s'ajoute bien après a, mais a (sauf réduction de diphtongue) est resté *a*.

2°) *ê* passe à *yê* dans **êw*, d'où *yêw*, et dans *êy*, d'où **yêy*, puis *yéy* ou *yé*. Ex. :

1. ĕbulu,	**êw*(*w*), **yêw*, puis *jêw* « hièble ».
lĕva,	* *lêwa*, * *lyêwa*, puis *lhêwo* « lève » ; d'où *lhewá* « lever », etc.
bene-lĕve (ou de-lĕve?),	*dilhêw* « peut-être » [1].
4. (h)ĕdera,	**êyra*, *y***êyra*, puis *jêyro* « lierre ».
* (I)lĕrida p. Ilerda,	* *Lêyda*, * *Lyêyda*, auj. *Lhêydo* « Lérida » ; p. ê. empr.
(h)ĕri,	**êyr*, **yêyr*, puis *jé* « hier ».
lĕctu,	**lêyt*, **lyéyt*, auj. *lyét* ou *lhét* « lit ».
vĕtulu (= vĕclu)	* *béyl*, auj. *byélh* « vieux ».
mĕdiu	**méy*, auj. *myéy* « demi ».

[1] Montalb. *belêw*, saint-gaudinois *bilhêw*. Mais lĕve isolé donne en luch. *lêw*, sans diphtongaison. Est-ce parce qu'il était monosyllabique, ou y a-t-il eu diphtongaison dans *dilhêw* à cause de l'*i* précédent ?

mĕdia,	**mêya*, auj. *myéjo* « demie ».
*cerĕsia,	**serêyza*, * *seryéyza*, *serízo* ou *serído* « cerise » (si ce dernier n'est pas pris au français)[1].

La diphtongaison doit avoir été favorisée par le caractère initial de ĕ, dans ĕbulu, (h)ĕdera, (h)ĕri, et par sa place après l initiale dans lĕva, lĕctu, (l)lĕrida, et (bene)-lĕve. — Cf. l'espagnol et le catalan, pour l initiale donnant *lh* (ll).

Dans *jêw*, *jêyro*, *jé*, *y* initial est passé à *j*. Dans *jé*, *ê* est passé à *é*, sans doute sous l'influence combinée de l'i après r et de r finale (tombée) ; dans *myéy* et *myéjo*, sous celle du *y* précédent (?) et du *y* (puis *j*) consécutif conservés (tandis que *jêyro* comme *Lhêydo* auraient gardé *ê* ouvert à cause de la consonne suivante. Voy. pl. loin).

Il doit y avoir eu diphtongaison dans le mot louronnais *yêgwo* (larb. *yêgwa*, *yêggwa*) « jument » ; qu ayant agi ici comme dans áqua, *áyg(w)a* ou *áyg(w)o* « eau », on a eu, de ĕqua, **êygwa* puis **yêygwa* par diphtongaisons de *é*, enfin par réduction *yêgwa* et, peut-être par souvenir du *y* tombé, *yêggwa*. C'est le *y* initial persistant qui prouve que ce mot est louronnais, car en luch. *y* initial passe à *j*, et on aurait donc ici en larb. °*jêgwa* ou °*jêga*, et en luch. °*jêgwo* ou °*jêgo*.

La diphtongaison de *ê* s'est produite encore, de manière à donner **yê*, puis *yé* sous l'influence du *y* et des nombreux mots en *-yéw* (voy. la dipht. de *í*), dans les mots :

1. Dĕŭ,	**Dêw*, puis *Dyéw* « Dieu ».
Judæŭ	**jūdêw*, puis *jūdyéw* « judas, traître ».
Bartholomæŭ,	**Burtulumêw*, puis *Burtulumyéw* « Barthélémy » (mi-sav.).

Dans ces mots, on a d'ailleurs affaire à la diphtongue finale

[1] Montalb. *lébo*, *lebá*, *belêw*, *lédro*, *ayér*, *léts*, *méts*, *métso*, *siréyo* ; et *Díw* « Dieu ». — Espagnol llevar, hiedra ou yedra, ayer, media, Dios ; cf. piedra « pierre », miedo « crainte », pié « pied ». Mais en esp. comme en fr. et contrairement au luch. la diphtongaison est indépendante de l'influence des consonnes voisines ; c'est donc simplement à titre de rapprochement que nous citons, ici et ailleurs, les formes espagnoles.

ĕŭ (et non à ĕ devant b ou l vocalisés ou v non final). C'est sans doute ce qui explique (car le cas est différent) que l'on n'ait point de diphtongaison avec *mêw* (mĕl), *fiêw* (fĕl), *sêw* (cælu), *jêw* (gĕlu). Pourtant Matthæu ou Matthĕu donne *Matêw*, Andrĕu *Andrêw* ou *Andrê*; mais ces prénoms sont à demi-savants (cf. *Mikêw*, *Garbyêw*, etc.). Enfin, si les mots qui avaient une l après ĕ ont diphtongué ĕ, devant cette l persistante, en français (mièl, fièl, cièl, gèl pour *jièl) et en espagnol (miel, fiel, cielo, hielo), cela ne tient pas à l dans ces deux langues, mais à leurs lois générales de diphtongaison; le montalbanais, au contraire, n'a pas diphtongué *ê* devant *l* conservée (*mêl*, *fêl*, *sêl*, *tsêl*) bien qu'il ait diphtongué *i* dans le même cas. (Voy. ci-après).

Byên « bien » (lat. bĕne, luch. *béy*) est pris au français; comme peut-être *syêggle* « siècle » (lat. sæculu), s'il n'est pas demi-savant.

3° *é* d'une manière générale ne donne rien. (Ex. : *séw*, *péw*, *béy*, *sabém*, etc.).

Cependant, il faut citer *asyéw* et *akyéw*, *nhéw*, *dít* et quelques autres.

1. eccu-ĭbi a dû donner **akéw*, ecce-ĭbi **aséw*, d'où ensuite *akyéw* « là », *asyéw* « là-bas », la diphtongue *yéw* gardant son *é*, à cause de l'absence d'influences analogiques comme celles qui ont amené *nhêw*. Maintenant, pourquoi diphtongaison ici, et non, par exemple, dans *séw* « suif »? Il se peut qu'on ait pris la terminaison *-éw* pour un suffixe et qu'on l'ait rapprochée par là du suffixe -ĭvu, *-yéw*. Cette explication paraît confirmée par le montalb. *akíw*, *aysíw*, pour **akéw*, **ayséw*, car en mont. le suffixe -ĭvu donne *-iw*. — A moins de supposer *ĭbi, ou une infl. du second i de ĭbi.

nhêw (féminin) « neige », correspond à nĭve. Sans doute nĭve a dû donner **néw*, **nyéw*, puis **nhéw*; mais le verbe *nhewá* « neiger » a acquis peut-être son balancement par analogie avec le verbe *lhewá* « lever » (v. ci-dessus la diphtongaison de *ê*): on a dit *ke nhêwe* « il neige » (pour *ke *nhéwe*), comme *ke lhêwe* « il lève »; — **nyéw* s'est ensuite modelé sur les formes de *nhewá* accentuées sur le radical, toutes en *é*, et est

assé à *nhêw*, qui serait, en effet, le substantif verbal régulier (mais masculin pourtant, au lieu de féminin) de *nhewá* (Voy. la Lexicologie). Il peut y avoir eu aussi influence de mots à peu près synonymes, comme *jéw* « neige congelée ». — La diphtongaison de *nhêw* a dû être favorisée par *n* initiale, comme celle de *lhewá* par *l* initiale.

4. *dit* « doigt » vient peut-être (* dĭgĭtu étant bien douteux : cf. cependant dĭctu et dĭctu, de dĭcere, et d'autre part dĭgĭtu, index, indĭcáre et indĭcĕre) de dĭgĭtu, d'où **dyéyt*, réduit à *dit* (cf. ci-dessus *serído* de **seryéyza*).

Dans *Byérjes* « (la) Vierge », de vĭrgine + *s*, la diphtongaison doit s'être produite sous l'influence de *r* suivi de *j*, anc. *y* ; de même dans cĕreu, *syérje* « cierge », mi-savant comme le précédent, ou pris au français.

Quant aux formes *fiyéne* « fendre », de fĭndere, *estyéne* « étendre » de extĕndere, qu'elles soient analogiques avec des formes comme *fiyalá* (anc. **fiyelá*, de fĭlare), *fiyéms* (de fĭmus), ou même *aynát* (il faudrait alors supposer d'abord **fiyéyne*), ou qu'il y ait ici une influence espagnole (les verbes esp. en -ender, comme hender, extender, entender, etc., prenant aux formes où le radical est tonique ie pour e devant nd), elles paraissent des exceptions, car on dit *béne* « vendre », de vĕndere, et *enténe* « entendre », de intĕndere[1].

4°) *í* passe à *yé* et notamment la diphtongue *íw* à *yéw*. Ex. :

1. vīvu,	**bíw*, puis *byéw* « vif ».
rīvu,	**arríw*, puis *arryéw* « ruisseau ».
-īvu, a	*-yéw*, *-yéwo*.
lixīva,	**leysíwa*, puis *lichyéwo* « lessive ».
cīvitáte,	**siwtát*, puis *syewtát* « cité ».
cf. violittu,	**biwlét*, auj. *bryewlét* « violet ».
scrībere,	**eskríwre*, puis *eskryéwe* « écrire ».
eccu-ībi, ecce-ībi,	*akyéw*, *asyéw* (Voy. ci-dessus) :
*pībŭlare	**piwlár*, puis *pyewlá* « piauler ».

[1] Montalb. *néw* « neige », *nebá* « neiger », *nébo* « il neige », *tsél* « gelée » ; *dét* « doigt », sûrement de dĭgĭtu ; *Byértso*, *syértse* ; *féndre*, *esténdre*.

fīlu, **fiw*, puis *fiyéw* « fil » (cf. *fiyalá*, *pyalê*, ci-après).
Aprīle, **Abríw*, puis *Abryéw* « Avril », etc.

2. *fīmus (ou fīmus?) **fims* (ou **fémz*?), puis *fiyéms* « fumier » (cf. *fiyamá*, ci-après).

3. *vīla p. villa, **bíla*, **byêla*, puis † *byêlo* « ville, village ».
pīla, de même *pyêlo* « petit pilier ».

4. *līrica (dérivé de *liriu par dissim. pour liliu, d'où *líri* « lis », catalan lliri = *lhíri*), **lírga*, puis **lyérgo* et *lhérgo* « colchique »[1].

Parmi ces mots, il y a lieu de remarquer *pyêlo* et † *byêlo* (larb. † *byéla*), où *l* explique à la fois la diphtongaison et l'ouverture de l'*e*[1]; et *lhérgo* où *l* initiale a dû jouer un rôle, mais sans expliquer cependant la diphtongaison à elle seule, puisque dans *líri* il n'y a ni diphtongaison, ni mouillure. — Le caractère quasi initial de la tonique, après *fi* issue de f, a dû favoriser la diphtongaison dans *fiyéw* et *fiyéms*.

Dans *bestyéso* « bêtise », il y a eu sans doute influence de l'adjectif *bêstye,-o* « bête », de bestia (car *bestītia, mi-sav., aurait donné °*bestízo* et * bestĭtia °*bestéso*); *bestyéso* a donc dû être formé du radical de *bêstye,o*, et du suffixe *-éso* de -ĭtia.

[1] En montalb., *iw* ne s'est pas diphtongué : on a *biw*, *ríw*, *estíw*, *lesiw* « lessif », *eskriwre*, *biwlet*, *akiw*, *aysiw*, *Díw*; -tione même donne *-síw*. On a de même, sans diphtongaison, *féns* « fumier », *lirgo* « iris »; — mais, devant *l* conservée, on a *fyél* « fil », *Abryél* « Avril »; cf. *byélo* en luchonnais. — L'esp. dit hilo et April.

Les formes luchonnaises permettent de penser qu'en luchonnais :

echchewlá « siffler », de ex-sibilare, est pour **eyssyewlár*, **echchyewlár*;
lichéw « lessif », de lixīvu, est pour **leysyéw*, **lechyéw*, puis **lechéw*;
pechéw « pâture, dépaissance », de *pascīvu; pour **peysyéw*, puis **pechyéw*;

le *y* étant tombé dans **echchyewlár*, **lechyéw* et **pechyéw* après le *ch*, comme dans *etch fiéms* « le fumier », pour *etch fiyéms*. (Voy. dans la 3e division les chutes accidentelles de consonnes).

Ville se dit auj. à Luchon *bílo* (larb. *bíla*), pris au français; *byélo* ne se trouve plus que dans des noms propres : *Myejobyélo*, *Jürbyéla*.

Dans les verbes comme *pyewlá*, *eskryéwe*, etc., il est probable que les formes où *iw* était tonique se sont diphtonguées les premières. De même ci-après pour les verbes contenant *òy* passé à *wey*.

5°) *ô* passe à **wô* et **wó* d'abord, puis à *wé* par dissimilation [1]. Ex. :

1.	bŏve,	**bôw*, ** bwôw*, auj. *bwéw* « bœuf » (cf. ci-après *bwalá*).
	*ŏvu pour ōvu (?)	**ów*, ** wôw*, auj. *gwéw* « œuf ».
	Jŏve,	** Yôw*, ** Ywôw*, auj. *Jwéw* « Jupiter » (dans quelques noms de lieu).
4.	(h)ŏdie,	**ôy*, **wôy*, **gwéy*, auj. *gwé* « aujourd'hui ».
	*ŏdiare,	**òyár*, etc., auj. *gwejá* « ennuyer » ; cf. *engwejá* « ennuyer » ; et *engwéy* « ennui ».
	*sŏcra,	**sôyra*, ** swôyra*, ** swéyra*, auj. *swéro* « belle-mère ».
	ŏcto,	**ôyt*, **wôyt*, auj. *gwéyt* « huit ».
	*cŏbreu,	**kôwrye*, **kôwyre*, **kôyre*, puis **kwôyre* et enfin *kwéyre* « cuivre ».
	cŏriu,	**kôyr*, ** kwôyr*, **kwéyr*, auj. *kwé* « cuir ».
	ŏculu,	**ôlh*, ** wôlh*, auj. *gwélh* « œil ».
	* fŏlia,	**fôlha*, ** fwôlha*, auj. *fwélho* « feuille ».

Le caractère initial ou quasi initial (après *f* issue de f) de *ô* a dû influer sur sa diphtongaison dans des mots comme *gwéw*, *gwé*, *gwélh*, *gwéyt*, *fwélho*, peut-être aussi *Jwéw*. C'est sans doute lui, combiné avec l'analogie, qui explique *fwék* « feu », de fŏcu, par ** fôk* et ** fwôk* (y aurait-il eu quelque influence

[1] En montalb. *ô* est de même passé à ** wô;* seulement la dissimilation s'est faite autrement : le *w* est passé à *y*. C'est ainsi qu'on dit *byów* « bœuf », *yów* « œuf », *fók* « feu », mais *fyók* dans les environs. Cependant, sous l'influence d'un *y* ou d'une mouillée placés après, ** wô* paraît être passé à *wé*, réduit ou non à *é*. Ex. : *awéy* « aujourd'hui », *wéyt* « huit », *kÿér* « cuir » (infl. fr. pour le *ÿ* ?), *él* « œil » pour ** wélh*, *félho* « feuille » pour ** fwélho ;* mais *kúyre* « cuivre ». — Cf. les diphtongaisons françaises († buef, etc.) et espagnoles (buey. huevo, jueves, suero,-a, cuero, fuego ; de m. hueso « os » ; mais hoja « feuille », ojo « œil », hoy « aujourd'hui », c'est-à-dire pas de diphtongaison devant j et y). — Nous avons vu ci-dessus *dijáws* « jeudi », de *di-jŏvis, mont. *ditsôs*. C'est *s* finale qui doit avoir empêché là la diphtongaison. — « Ennuyer » se dit en montalb. *anütsá*.

du c ? Cf. ci-dessus *yêggwa*. — Lŏcu donne *lôk* « lieu ». Des dial. qui gardent f ont eux aussi diphtongué fŏcu. V. la note).

Dans certains cas la diphtongaison, après s'être produite peut-être, a disparu. C'est ce qui a pu se passer pour les mots *búŋ* et *púy*.

búŋ « bon », de bŏnu, s'explique peut-être suffisamment pour son *ú* par l'influence de la nasale ; cf. *súŋ* « son », de sŏnu ; peut être bŏnu a-t-il donné **bwôŋ*, **wô* passant ici à **wó* et *ú* sous l'influence de la nasale. (V. fr. † buon, mais dialectal esp. bueno ; montalb. *bú*).

púy « puy, rocher isolé », de pŏdiu, a dû être d'abord **pôy*, puis peut être **pwôy* et **pwéy* ; la diphtongue se serait ensuite réduite à *ú*. Si elle ne s'est pas réduite dans les mots très semblables *gwé*, *gwejá*, *eŋgwéy*, cela tient peut-être à ce que dans ces derniers la gutturale initiale a soutenu le *w* qui se l'était adjointe ; en outre, *púy* a pu subir l'influence de son dérivé *pūjá* « monter ». — En tout cas les formes *pôy* et *pwéy* existent dans d'autres parlers gascons, et le montalb. dit *pêts*, pour **pwêy*.

arrúy, *arrujo* « rouge », reste obscur (infl. esp. et fr.?) ; dans *búy* « je veux » (montalb. *bôli*) pas de diphtongaison s. d. parce que la dipht. est récente.

6°) *ó* s'est diphtongué bien moins souvent que *ó* (comme *é* bien moins souvent que *ê*). Il y a lieu de croire que son passage à *ú* n'a pas été précédé de diphtongaison, mais a consisté dans une simple fermeture. Cependant, il y a eu sûrement diphtongaison dans :

4. rŭĭna, *arrwéyno* « ruine ». Mais ici ce n'est pas précisément ŭ qui s'est diphtongué ; c'est plutôt la diphtongue **uí*, puis *úy* qui est passé à *wéy*. Il a pu y avoir aussi influence du verbe *arrweyná* « ruiner », lui-même étant analogique.

*cŭ lĭna p. *cŭ'ĭna a dû donner de même, par **kóyna*, puis **kúyna*, le mot *kwéyno* « couenne », d'où *eskweyná* « enlever la couenne ». Montalb. *kudéno* de *cŭtĭna accentué sur ĭ : cf. *padéno* « poële » luch. et mont., de patĭna acc. sur ĭ.

cōgitare a donné *-kwedá* p. **kweydár*, par **kuydár*, dans *deskwedá-s* « s'oublier ». — Cf. le fr. cuider, et le mot *kwéyto* « affaire ».

jŭ(v)ene a donné *jwén* « jeune », s. d. par **yúyn*, **ywéyn* (montalb. *tsúbe*; mais bas-ariég. *júyne*).

C'est encore la diphtongue *úy* qui a dû passer à *wéy* dans * trŭcta, *trwéyto* « truite ».— A moins qu'on n'ait eu * trūcta, d'où * *trūyto*, * *trüéyto*, puis *trwéyto* par analogie (cf. *küés* ou *kwés*, plur. de *kwó* « queue » de cŏda).

* vuidu a de même donné * *búyt*, * *bwéyt*, auj. *bwét* « vide ».

Quant aux mots *trújo* « truie » et *plújo* « pluie », il se peut qu'ils viennent de plŭvia et de trōja sans diphtongaison. Mais dans * plŏvia et * trŏja, formes attestées par d'autres dialectes, ŏ se serait s. d. diphtongué comme nous l'avons vu ci-dessus, c'est-à-dire en donnant * *plôya*, * *plwôya*, puis * *pléjo*; de même * *trôya*, * *trwôya*, puis * *tréjo*. C'est du moins ce que paraissent démontrer, pour *plújo*, le montalb. *plêtso* p. * *plwêtsa*; et pour *trújo* le montalb. *trêtso*, p. * *trwêtsa*. Quant au larboustois *tréja* (s'il n'est importé), il suppose sûrement * *trwéja* de * trŏja, et plaide ainsi pour trōja origine de *trújo*.

Nous avons vu ci-dessus le passage de *ú* à *ŭ* sous l'influence d'un *y* ou d'une mouillée.

7°) Aucune diphtongaison avec *ŭ* de ū (V. cep. ci-dessus *trwéyto*).

La diphtongaison des toniques (surtout de *ê*, *ô* et *î*) dans les conditions que nous venons d'examiner, a donc amené en gros les diphtongues *yé*, quelquefois *yê*, et *wé*, plus ou moins réduites après coup. Dans ces diphtongues, l'*é* ou l'*ê* est aujourd'hui nettement long.

d″) *Diphtongaisons avec apophonie.*

Dans les contre-toniques, la diphtongaison, sous diverses influences (*l*, *m*, *x*, *rr*), se complique d'apophonie: les voyelles deviennent là plus ouvertes.

1°) C'est ainsi que la diphtongue *ye* passe à *ya* dans:

pīláriu,	*pyalê* « tas, monceau », pour * *pyelê*;
* fīláre.	*fiyalá* « filer » pour * *fiyelár*; — cf. *fiyéw* « fil » de fīlu;
* fīmáre,	*fiyamá* « fumer », pour * *fiyemár*; — cf. *fiyéms* « fumier » de * fīmus.

Dans ces deux verbes, la diphtongue *ya*, née dans les formes

où *yé* était contre-tonique (les plus nombreuses), s'est étendue par analogie à toutes les formes du verbe (*fiyáli*, *fiyámi*, etc.).

Le même phénomène, accompagné du redoublement de r, (infl. de n ?) s'est passé dans :

*teneróne,	*tyarrúy* « veau de moins de trois mois », pour **tyerúy ;*
cinerárĭu,	*syarrê* « cendrier pour la lessive », pour **syerê.*

Nous avons vu ci-dessus l'action de *r* sur les voyelles simples.

2°) De même *we* passe à *wa* dans :

*bŏvilare,	*bwalá* « pâturage pour les bœufs », pour *bòwlár, *bwewlár, *bwelá.*

Il peut y avoir eu ici, comme aussi dans *fiyalá* et *fiyamá*, une influence assimilatrice de l'*á* tonique.

Voy. ci-dessus pour ŏ contre-tonique donnant *aw*.

La diphtongaison luchonnaise est, comme on le voit, fort curieuse; fait moderne, elle contribue considérablement à l'originalité du luchonnais, qu'elle sépare davantage des parlers de la plaine, qui ont diphtongué et surtout réduit les diphtongues autrement.

D) Réduction des diphtongues et apophonies

1) *Réduction des diphtongues.*

Parmi les diphtongues, les unes existaient déjà en latin, les autres sont de formation romane.

a) *Diphtongues latines.*

Nous avons déjà vu, à l'occasion des voyelles libres, le traitement des diphtongues æ, œ, au et eu; il nous reste à examiner ŭ et ŏ, et ĭ et ĕ en hiatus.

1°) ŭ en hiatus avait disparu le plus souvent dès le latin populaire. Ex. :

bátt(ŭ)ere,	*báte* « battre ».
quatt(ŭ)or,	*kwáte* « quatre ».

mort(ŭ)u,	*mórt* « mort ».
card(ŭ)u,	*kárp* p. **kárt* « chardon ».
Jan(ŭ)ariu, *Jenáriu	*Jé* p. * *Ye(n)áyr* « Janvier »[1].
Febr(ŭ)ariu, *Frebáriu	**Hrewé*, auj. *Herewé* « Février », avec *w* issu du b ; cf. esp. « Febrero ».

1. Mais, après *g* et *g*[2], 1° ŭ s'est d'abord maintenu comme *w* devant a. Ex. :

aqua,	*áygwo* (f. vieillie, attestée d'aill. par les dérivés. Ex. : *aygwáso*, et les composés. Ex. : *Aygwabêro*), puis *áygo* « eau ».
lingua,	*léŋgwo* (f. vieillie. — Cf. le dérivé *leŋgwárt*), puis *léŋgo* « langue ».
(cf. ĕqua,	lour. *yêgwo*, larb. *yêggwa* « jument »).
aquale,	*agwáw* « rigole ».
quale,	*kwáw* « quel, quelle ».
quantu,	*kwánt* « combien, quant ».
quando,	*kwán* « quand » ou *kán*.
quatt(ŭ)or,	*kwáte* « quatre ».
cf. Jŏanne,	*Jwán* « Jean » ou *Ján*.

Diverses causes ont amené ensuite sa chute là-même. Il est tombé : devant un *o* (en larb. un *a*) atone final (*léŋgo*, *áygo*), et là très récemment : le larb. hésite encore ; sous l'influence du français (*kán* pour *kwán*, *Ján* pour *Jwán*) ; enfin, par suite de la formation d'un groupe, sans doute par analogie avec *trénto* « trente », et en même temps que l'*a* suivant, dans *kránto* « quarante » de quadráginta. — Cf. les mots savants *karrétch*, *karrêro*, etc.

2° ŭ est tombé plus anciennement devant *e* et *i*. Ex. :

quī,	*kí* « qui ».
quĭ,	*ke* « que ».

On a de même cinqŭe, *síŋk* « cinq » ; ici d'ailleurs la voyelle finale est tombée. — *Síŋk* peut avoir amené par analogie la

[1] On dit aussi *Ené*, pris s. d. à l'esp. Enero, et *Janvyé*, pris au fr.

[2] Cf. ci-après le traitement de *w* initial après *g* appelé par lui, dans a Réd. des Dipht. romanes.

chute du *w* dans *siykánto* « cinquante », de *cinquáginta, sans compter l'influence des formes comme *kránto*, etc., et celle du français, considérable sur les noms de nombre luchonnais.

2. Les adjectifs pronoms possessifs sont à part[1]. Les formes mum, tum, sum, fém. ma, ta, sa, donnent sans difficulté les adjectifs proclitiques *muŋ*, *tuŋ*, *suŋ*, pl. *mus*, *tus*, *sus*;— fém. *ma*, *ta*, *sa*, pl. *-s*(peu us.). Mais les formes toniques et disyllabiques fournissent des hiatus. Par suite : 1° Pour le féminin: (1°) on a régulièrement (v. ci-après), de mĕa, par **mía*, le larb. *myá*, le luch. *myó* « mienne » ; pl. rég. luch. et larb. *myés*; (2°) ŭ tonique en hiatus étant traité en conséquence comme ū, on a, de tŭa, par **tūa*, le larb. *tẅá*, le luch. *tyó* « tienne », et de sŭa, par **sūa*, le larb. *sẅá*, le luch. *syó* « sienne » ; pl. luch. et larb. *tẅés* par **tūes* de tŭas, *sẅés* par **sūes*, de sŭas. — 2° Au masculin, on dit *mêŋ*, *tôŋ*, *sôŋ* « mien », « tien », « sien », pl. *mês*, *tôs*, *sôs*: (1°) ĕu donnant d'abord *ew*, mĕum a dû donner **méwŋ* (mais non passé, s. d. à cause de la nasale, à **myéwŋ*, c. **Dèw* à *Dyéw*), puis *mêŋ* ; et mĕos **mêws*, puis *mês*. (2°) Quant à tŭum et sŭum, ils ont dû être traités analogiquement, ŭ tonique ne valant pas ici ū, et u devant m passant à *w* comme dans **méwŋ* de mĕum ; on a donc eu, non pas **tẅóŋ* et **sẅóŋ*, pas plus que **myóŋ*, mais **tówŋ* et **sówŋ*, réduits ensuite à **tóŋ* et **sóŋ* ; pl., de tŭos et sŭos, **tóws* et **sóws*, puis **tós* et **sós*. L'influence analogique de *mêŋ* et de *mês*, combinée avec celle de *s* finale, a dû amener **tós* et **sós* à *tôs* et *sôs*, et enfin **tóŋ* et **sóŋ* à *tôŋ* et *sôŋ*.

On dit encore en luchonnais et en larb. *dūs* « deux », fém. *dẅés*. — *Dẅés* par **dūes*, de dŭas, s'explique comme ci-dessus *tẅés* de tŭas. — *Dūs* suppose peut-être dŭos, où ŭ aurait été traité comme dans dŭas ; ou a été refait sur **dūes*. Il peut encore y avoir eu influence de *ūŋ* « un », de ūnu ; f. *yó* ou *yú*, larb. *ẅá* (de ūna); pl. m. *ūs*, f. *ẅés*, très régulièrement.

[1] Comparer à tout ceci les formes montalbanaises. — Possessifs : F. At. m. *mun*, *tun*, *sun*, pl. *mus*, *tus*, *sus* ; f. *ma*, *ta*, *sa*, pl. *mas*, *tas*, *sas* ; — F. Ton. m. *méw*, et par analogie *téw* et *séw*, pl. *méws*, *téws*, *séws* ; f. *myó*, *tyó*, *syó*, pl. *myós*, *tyós*, *syós*. — *Dús* et *dwós* ; mais *ũn*, *ũno*, *ũs*, *ũnòs*.

Pour le traitement de ŭ en hiatus comme ū, cf. le traitement de ĭ en hiatus comme ī, dans dĭa, d'où **día* (esp. dia), puis *diá* « jour » (à Artigue) et enfin larb. *dyá* et luch. *dyó*.— Cf. *di-* dans *dilũs* « lundi », etc.

2°) ĕ ou ĭ en hiatus étaient passés à *y* dès le latin populaire. Ce *y* s'est maintenu ou s'est combiné avec les consonnes précédentes. Tout a dépendu de la nature de celles-ci, de leur isolement ou groupement, et du caractère final ou non du *y*.

1. Ainsi le *y* a persisté, après p et après v appuyé, dans :

sapĕa,	*sábyo* (ou *sápyo*) « que je sache ».
salvĭa,	*sáwbyo* « sauge ».

De même, après c et t, passés aujourd'hui à *s* ou à *z*, il est possible que le *y* ait persisté d'abord ; mais il est presque toujours tombé depuis (toujours, si toutes les formes où il a persisté sont savantes, quoique non empruntées au français). Ex. :

-antĭa, -entĭa,	auj. *-ánso*, *-énso* ;
Et cependant	*sũstánsyo* « substance »,
	abundánsyo « abondance »,
	sabênsyo « sagesse »,

formes vieillies ; mais mots plus ou moins savants.

-ĭtĭa (*ĭcĭa ?) et -ītĭa (mī-sav.), auj. *-éso*, *-ízo* ;

Mais *ligurītĭa, de γλυκυρριζα, *arregalísyo* « réglisse ».

-tĭone,	auj. *-súŋ* s'il y a eu appui, sinon *-zúŋ* ou *-dúŋ*. — Mais dans les mots savants on a *-syúŋ* (fr. -tion).
*plattĕa,	*pláso* « place ».
*glacĭa,	*gláso* « glace ».
facĭa(m),	*ĥáso* « que je fasse ».
Mais Lūcĭa,	*Lũsyo* « Lucie ».

Enfin, même à la finale, on a :

*liriu p. liliu,	*líri* « lis » (pas de fusion possible).
	bôrni « borgne », f. *bôrnyo* ; avec *n* appuyée.
somnĭu,	*sôni* « songe » avec *n* appuyée.

Antŏnĭu, *Antôni* « Antoine », mot savant.

evangelĭu, *awanjêli* « évangile », mot savant.
gêrli « louche », f. *gêrlyo* ; avec *l* appuyée.
ŏlĕu, *ôli* « huile » ; mot s. d. savant, on attendait °*gwélh*. — (montalb. *ôli*).

2. Mais en général le *y* s'est fondu avec une l ou une n précédentes non appuyées pour dŏnner *lh* et *nh*. Ex. :

araněa, *arânho* « araignée ».
(H)ispanĭa, *Espânho* « Espagne ».
extraněu, *estrânh* ou *estrâlh* « étrange ».
cŭněu, *kũnh* « coin ».
ba(l)něu, *bânh* « bain ».
Ba(l)nĕarias, *Banhères* « Bagnères ».

battalĭa, *batâlho* « bataille ou bataillon ».
paléa, *pâlho* « paille ».
fĭlĭa, *fîlho* « fille ».
fĭlĭu, *fîlh* « fils ».
tĭlĭu, *têlh* « tilleul » [1].

De même, avec d ou b (?), mais pour se réduire de très bonne heure à *y*, persistant c. final, mais passé c. intervocalique à *j*. Ex. :

caděa(m), *kâjo* « que je tombe ».
radĭare se, *arrajâ-s* « se chauffer au soleil ».
radĭu *arrây* « rayon ».

(h)abĕa(m), *âjo* « que j'aie ».
ruběa, *arrûjo* « rouge », f.
ruběu, *arrûy* « rouge », m ; vieilli.

Et, comme final, avec d'autres consonnes, en donnant des résultats divers. Ex. :

(h)ordĕu, *ôrs* « orge » ; montalb. *ôrdi*.
pretĭu, *prêts* « prix », c. en mont.

[1] En montalbanais on a, à la finale, réduction à *n* et à *l*. Ainsi on dit sans mouillure *kũn*, *estrâl*, *fil*, *têl* (cf. *artél* « orteil », *tsinûl* « genou », *pũn* « poing », sans mouillure).

Nous reviendrons plus loin sur toutes ces combinaisons, et sur le traitement de j (ou *y* latin) initial, médial, ou devenu final. (Voy. les consonnes, C). — Voy. aussi ci-dessus les diphtongaisons).

3. Signalons, comme exceptionnels :

1° Les noms

awét « sapin », esp. « abedo », en lat. vulg. *abēte ou *abētu, pour abĭēte.

parét « mur », esp. « pared », en lat. vulg. parēte pour parĭēte.

kyét « coi, tranquille » ; en lat. vulg. quētu p. quĭētu ; cependant quētu donnerait difficilement *kyét*, car comment expliquer la diphtongaison de ĕ ? Y aurait-il ici une influence étrangère ? fr. coi ; esp. quieto, (mais quedarse, en aranais *kedá-s* « s'arrêter ») — ou bien *kyét* a-t-il été donné par le latin savant quĭētu? Nous croyons à cette dernière hypothèse.

2° Les verbes

téŋge « tenir », *béŋge* « venir », avec nasalisation et gutturale dues p. ê. à un hiatus. Peut-être, en effet, dans les formes comme tenĕo, tenĕa(m), venĭo, venĭa(m), n a-t-elle été traitée comme finale de syllabe. Devenue dès lors *ŋ*, elle aurait appelé un *g*. — Cf. les verbes espagnols tener, poner, venir, où la rencontre a dû être la même ; le vieux fr. vienc, tienc, vienge, tienge ; et le montalb. (*ŋg* au subjonctif seulement : *béŋgòy* « que je vienne », *téŋgòy* « que je tienne », et même *préŋgòy* « que je prenne », etc.).

De même, les formes verbales *estúŋgi*, *estúŋgo*, ind. et subj. présent de *está* (*está-s* « s'arrêter »), et *dúŋgi*, *dúŋgo*, ind. et subj. prés. de *dá* « donner », doivent p. ê. leur *ŋg* à un hiatus ; cf. le vieux français donget.

Cependant, l'explication de M. Suchier (*Le français et le provençal*, p. 101 et 121) paraît pré-

férable. Le *g* et la nasale viendraient d'une influence analogique exercée par la 1re pers. d'anciens indicatifs et subjonctifs présents, terminés en latin en -ngo et -nga(m); d'où les terminaisons, en vieux fr., -nc, -nge, étendues par analogie à tenir, venir, donner, à cause de la nasale de leur radical. En luchonnais, on aurait eu semblablement *-ŋk*, *-ŋgo*. Pour *está*, il aurait subi l'infl. de *dá*. Voy. la Morphologie du verbe.

b) *Diphtongues romanes.*

Les diphtongues romanes sont d'origine diverse. Elles résultent de la rencontre des voyelles avec un *w* ou un *y* sous l'influence de vocalisations, de chutes de consonnes et de métathèses; de l'influence des nasales et des palatales; enfin de la diphtongaison des toniques et contre-toniques sous l'influence de diverses consonnes.

Ici encore, pour plus de clarté, nous distinguerons celles qui ont produit un *w* et celles qui ont produit un *y*.

Pourtant disons d'abord un mot des diphtongues avec *ẅ*. Dans le Larboust, elles ont persisté; dans la vallée de Luchon, *ẅ* est passé à *y* devant *o* (ce qui est plutôt transformation que réduction), a persisté devant *i* et *e*. Ex. :

ūna, larb. *ẅa*, luch. *yó*; mais, même à Luchon, ūnas, *ẅés*; et *ẅittánto* « octante » du v. fr. huittante.

Remarquons les mots *dejwá* et *kẅés*: *dejwá* « jeûner » a *w* pour *ẅ* (*dejūŋ* « jeûne »), s. d. sous l'infl. de *á*, et p.-ê. aussi par analogie avec les nombreux verbes en *wá*; inversement, *kwó* « queue » de cauda a pour pluriel *kwés* et irrég. *kẅés*; dans ce dernier, il y a eu influence de *é* sur *w*, qui est passé à *ẅ*. Cf. l'onomatopée *kẅik-kwák* (pour chatouiller les enfants); et le louronnais *wo* « une », *wáwte*,-*o* « un autre ».

Mais les diphtongues avec *w* et *y* sont les plus fréquentes.

1°) Diphtongues avec *w*.

Dans ces diphtongues, *w* peut se trouver entre deux voyelles ou après la voyelle, ou avant. — 1. Entre deux voyelles, il tombe après ou avant un *u*; — 2. Après la voyelle, il

tombe devant une muette, surtout quand il fait suite à un *u*, ou à un *ò*, voyelles très semblables à lui ; c'est-à-dire que *uw* et *ów* se réduisent alors à *u* et à *ó* ; — 2 bis. *ew* se réduit à *u* dans les mêmes conditions ; — 3. Enfin, avant la voyelle, il tombe, quand celle-ci est suivie d'un *y* et que ce *y* est suivi d'une muette finale ; (le *y* tombe aussi), mais il est soutenu par *b*, *p*, *k*, *g*, *s*, *j*. Ex. :

1.	pavone,	**pawúm*, auj. *paúm* « coq de bruyère ».
	*huwone,	**ñūwúy*, puis *ñiúy* « hibou ».
	*bovinu,	* *buwíy*, auj. *buñíy* p. * *buíy* « mauvais petit bœuf ».
	cubare,	* *kuwá*, * *kuá*, auj. *kwá* « conver ».
	pavore,	* *pawú*, auj. *pôw* « peur » ; rem. le changement de la tonique.
	Mais	*aweytá* « regarder » de * ad -waktare, sans réduction.
2.	dulce,	* *dúws*, puis *dús* « doux ».
	palmu,	* *páwm*, puis *pám* « empan ».
	sulcu,	* *súwk*, puis *súk* « sillon ».
	vulpe,	* *búwp*, puis *búp* « renard ».
—	*ovicula,	* *uwélha*, puis *gwélho* « brebis ».
—	trifŏlu,	* *tréñew*, auj. *tréw* « trèfle jaune ».
	*Christŏphŏlu,	* *Kristôñew*, auj. *Kristáw* « Christophe »[1].
—	sŏlvere,	* *sôwbe*, puis *sôbe* « tremper ».
	vŏluta,	* *bôwta*, puis *bôto* « voûte ».
	vŏlturnu,	* *bòwtúrn*, auj. *bòtúr(n)* « vent orageux du Sud-Est ».
	Cf. le suff. -*ó* de -ŏlu, pl. -*ôs* p. * -*ôws* ; et *sôs*, pl. de *sôw* « sou ».	
2 bis.	filicaria,	* *ñewgáyra*, auj. *ñugêro* « fougère ».

[1] Dans ces deux derniers exemples, la chute de f et la vocalisation de l se combinent, et c'est l qui a donné le *w* actuel. — Rem. *Kristáw* p. * *Kristôñew*, tandis qu'on a *pôw* pour * *pawú* ; cf. le mont. *pôw* ; mais le cadurcien *Kôws* « Cahors » est pour *Káws*, par * *Ka(d)ú(r)s*, de Cadurci.

Harbélexe, **Harbéwch*, auj. *Harbúch* (n. de fam.).

Aherbelste, **-Arbéwst*, auj. *-Arbúst* dans *Larbúst* « Larboust ».

3. nŏcte, **nwéyt*, puis *nét* « nuit ».

Cf. le suff. *-é*, *-éro*, de -ŏriu, -ŏria, par -**wéyr*, *wéyra*.

Mais cŏctu, **kwéyt*, auj. *kwét* « cuit » (*w* soutenu par la gutturale initiale, cf. *gwé* « aujourd'hui » ; et *swé* « beau-père », *jwén* « jeune », *bwét* « vide », etc.).

4. Exceptionnellement, un *w* intervocalique s'est appuyé d'un *b*. Ex. :

glêwba « glèbe » (larb.), p. **glêwa*, de glēba (sav., pour *ê*?) ; *awbyélh* « lit de rameaux de sapin », prob. pour **awyénh*, de abiegnu (rég. °*awjénh* ; donc *b* ancien).

5. Ajoutons que le *w* initial qui a appelé un *g* devant lui (voy. plus loin) a été traité comme ŭ en hiatus après q ou g latins. Ainsi on a :

1° Maintien devant *a*. Ex. :

vastare, *gwastá* « gâter ».

De même *gwará* « garder », *gwari* « guérir ».

Si l'on a *gárdo* « garde » et *Sawbogárdo* « Sauvegarde » (n. de pic.), c'est sans doute sous l'influence du français, car on dit *Gwardêro* (n. de pâturage).

2° Chute devant *i*, mais non devant *e*. Ex. :

gino « envie violente », *gido* « guide » ;

mais *gwéw* « œuf », *gwéyt* « huit », *gwélh* « œil », *gwélho* « brebis », *gweynejá* « tournoyer » et même *gwé* « aujourd'hui » p. **wéy* ; dans *gêrro* « guerre », etc., il y a influence française.

2° Diphtongues avec *y*.

Dans ces diphtongues, *y* peut se trouver placé comme *w*.

— 1. Entre deux voyelles, et non devenu final, il passe à *j*; — 2. Après la voyelle, il tombe très souvent, soit comme final, soit devant une muette finale (p. ex. *t*, *s*, *n*, *r*); sa chute arrive aisément aussi lorsqu'il se trouve après un *i*; — 2 bis. Après la voyelle, et devant une *s* issue de x, sc, ss devant *y*, il donne, avec cette *s*, *ch*; — 3. Avant la voyelle, la diphtongue qu'il donne se réduit diversement, lui-même tombant après *t*, *d*, *r*, *z*, devant *i*, et après *ch*, et se fondant avec les consonnes *l* ou *n* pour donner *lh* ou *nh*; — 3 bis. ou même passant à *j* quand il est initial. Ex. :

1. *saginu (= sa*y*inu),	**sayíy*, puis *sajíy* « lard ».
radiare (= ra*y*are)se,	**arrayá-s*, puis *arrajá-s* « se chauffer au soleil ».
Mais radiu (= ra*y*u),	*arráy* « rayon ». — Voy. les Consonnes.
2. retro,	**arrêyr*, auj. *arrê* « arrière ».
socru,	**swéyr*, auj. *swé* « beau-père ».
-ŏriu, a	**-wéyr*[1], *-wéyra*, auj. *-é*, *-éro*.
facere,	**fáyr*, **fêyr*, auj. *fê* « faire ».
(h)ŏdie,	**wéy*, auj. *gwé* « aujourd'hui ».
ju(v)ene,	**ywéyn*, auj. *jwén* « jeune ».
nŏcte,	**nwéyt*, auj. *nét* « nuit »[2].
tectu,	* *tyéyt*, auj. *tét* « toit », comme *drét* « droit », *fierét* « froid », etc.
*fructa,	**firŭyta*, auj. *fierŭto* « fruits (coll.) ».
vīginti (ou vĭgīnti?),	* *bíynt*, auj. *bínt* « vingt ».
*fĭcta p. fĭxa,	* *fiiyta*, auj. *-fíito* « fichée », ou, dans des n. pr. « forteresse ».

[1] Dans ces mots et les analogues comme *jé* « hier », *-é* de -oriu, *-é* de -ariu, etc., *z* finale (adoucie) n'est tombée s. d. qu'après la réduction de la diphtongue, qu'elle a favorisée.

[2] Dans ŏcto, **óyt*, **wóyt*, auj. *gwéyt* « huit », il n'y a aucune réduction. Le *w* a été, comme dans *kwét* « cuit », maintenu par la gutturale qu'il a appelée; le *y*, sans doute par le caractère souvent proclitique de *gwéyt*, qui passe à *gwey* devant les noms commençant par une consonne. (Voy. la 3e partie de cette Phon.).

2 bis. buxu, **búys*, puis *búch* « buis » ; cf. *syés* « six ».
crescere, **kréyse*, puis *kréche* « croître ».
crassia, **gráysa*, puis *grêcho* « graisse ».

3. tectu, *tét* ; et de même *drét*, *fierét* (v. ci-dessus) ; *-det* de dĭctu ; mais *syés*, et *tyét* de tenēte (forme verbale).
venīre, **be(n)ír*, **beír*, **byí*, puis *bí* « venir » ; cf. *tí* « tenir », et *bí* de vidi « j'ai vu ».
lixīvu, **leysyéw*, **lechyéw*, auj. *lichéw* « lessif », c. *pechéw* « dépaissance ».
lectu, **lyéyt*, auj. *lyét* ou *lhét* « lit ».
lĕva, **lyêwa*, auj. *lhêwo* « lève ».
nīve, **nyéw*, auj. *nhêw* « neige ».

3 bis. (h)edera, **yêyra*, auj. *jêyro* « lierre ».
(h)eri, **yéyr*, * *y r* (lour. *yér*), auj. *jé* « hier ».
ebulu, **yêw(w)*, auj. *jêw* « sureau hièble ».
C'est pourquoi *yêggwa* « jument », larb., de equa, devrait être larb. °*jêg(w)a*, luch. °*jêg(w)o*.

Il y a fusion de deux *y* entre eux dans :

genŭculu, **ye(n)úlh*, * *yyúlh*, puis *júlh* « genou ».
*Jenariu, * *Ye(n)áyr*, * *Yyêyr*, auj. *Jé* « Janvier ».

Le traitement de la diphtongue *áy* se complique d'altération de la voyelle ; elle passe, 1 comme tonique, à *éy*, puis *é* ; 2. comme atone, à **èy* (cf. ai passé en latin à æ, c'est-à-dire *è*), puis *ey*, puis *e* et même *i*. Tous les intermédiaires sont représentés, sauf *èy* qui a dû être tout à fait transitoire). Ex. :

1. tractu, *tráyt* « tiré », en larb. ; sans réduction, prob. sous l'infl. d'un infin. **tráy*, de trâhere (mais « trait » se dit auj. *trêt* ; cf. *fiêt* ; peut-être aussi infl. fr.).
*lacte, **láyt*, puis *lêyt* « lait » : infl. des dérivés (*leytúy*, etc.).
factu, **fiáyt*, puis † *fiêyt* qui se disait naguère, enfin *fiêt* « fait », seul régulier (cf. l'infin. *fiê*).

On retrouve *ê*, pour **áy*, puis **ey*, dans *nèche* « naître », *lèche* « il laisse », *ê* « j'ai » *bê* « va », *kêbe* « chevron » (p. **káybre* de capriu), *mê* « pétrin », *mès* « mais, plus » ; *-ê*, *-èro* (suff., de -ariu), *-é* (parf. -āvī, futur -aio) et *éso* (-avisse, imparf. subj.) dans les verbes, etc.[1].

2. ante-natu, *aynát* « aîné », sans réduction ; de même mage, *may* « mais, bien ».

*ad-waktare, **awaytár*, puis *aweytá* « regarder » (impér. *'wêyto*).

laxare, **laysár*, **leysár*, auj. *lechá*, *lichá* ou *dichá* « laisser ».

*pascīvu, **paysyéw*, **pechyéw*, auj. *pechéw* « dépaissance ».

*ad-radicare, **arraygár*, **arreygár*, **arregá*, auj. *arrigá* « arracher ».

Le passage de *áy* tonique à *ê* a été favorisé par la présence de consonnes finales, en général persistantes (Ex. : *mès*, *lèt*, *mê*) ; celui de *ay* atone à *e* et *i* précisément par le caractère atone ; enfin, l'un et l'autre par la proximité de *s*, passée par fusion avec le *y* de la diphtongue à *ch*.

On s'attendrait à avoir, avec *bassiare, par **baysár*, °*bechá* et non *bachá* « baisser » ; avec vascellu, par **baysêtch*, °*bechêtch* et non *bachêtch* « vaisseau, grosse barrique ». Peut-être y a-t-il eu ici influence combinée du caractère contretonique de la diphtongue *ay* et du *b* initial. Bassu, qui aurait donné °*bás*, peut aussi avoir influé sur *bachá* (qui inversement aurait donné son *ch* à *bách* « bas », car *bassiu aurait donné °*bêch* : cf. *grêcho* de *crassia), et *bachá* à son tour sur les mots analogues (*bachêtch*, *bachèro*, *Bachôs* de *Basceiossu, etc.).

[1] La vieille forme *gwére* (*Dyéw t'ey gwére*, « Dieu t'en garde ») suppose peut-être un subj. *wadrat p. wardat, qui aurait donné **gwáyre*, puis *gwére*. — *Wéro* « gare » est l'impératif apocopé du même verbe, précédé du préfixe ad-, c'est-à-dire est pour **awáyra* de *ad-wadra ; *wé* « tiens », n'en est sans doute que la réduction ; dans *a malawéro* « à grand peine », litt. « à mégarde », *wéro* est subst. verbal féminin. « Garder » se dit en luch. *gwara* (cf. fr. garer) ; mais on dit aussi *Gwardéro* (n. de pâturage).

bachèro peuvent aussi avoir subi l'influence de
, de vasu.

rattacher à ces réductions le passage de diverses
3. à *ŭ* (voy. ci-dessus), c. p. ex. dans

serido « cerise », de cerĕsia.
dit « droit », de dĭgitu.
kũnh « coin », de cŭneu, etc.

diphtongues **yéy*, **yéy*, **úy*, réduites[1].

oit, ces réductions de diphtongues sont fort
irs, un grand nombre de diphtongues ont
etc.) et contribuent, par leur fréquence, à
e original au luchonnais.

3 bis.

s ce titre, non seulement les apophonies
is encore les phénomènes d'assimilation
aliques.

ment dites, et dissimilations.

roprement dites ont été provoquées
accent, suivant les lois de l'accentua-
tendent à devenir plus fermées, les

ites aussi en montalbanais, mais autre-
chement *arré* « arrière », *kïwér* « cuir »,
« cuit », *frũtso* « des fruits », *lèts* « lit »,
ats « lait », *màts* « pétrin » (rem. le *ts*
ngt », *tsinùl* « genou »; *dét* « doigt »,
ro (de -ariu), *-éyi* (aill. en Gasc. *-éri*),
« mais »; et pourtant, avec *y* conservé,
nàyse « naître », *daysá* « laisser » et
y « va », et enfin *abaysí* « abaisser »
él « vaisseau », etc.
s, les réductions de deux mots luchon-

lis s. d. **ayréhew* ; de même **acra-*
noir », larb., à côté de *nére*, luch.,
éro. *Né* s'est conservé dans les noms
« mont-noir »), *Malhné* (litt. « roc
peut avoir été refait sur le fém. *néro*.
ne » et *pyénte* « peigne », supposent
s (Voy. à la fin des Consonnes).

toniques plus ouvertes; de plus, les atones s'abrègent et les toniques s'allongent. Elles s'éloignent donc davantage les unes des autres, au point de vue, à la fois, du timbre et de la quantité. On comprend que les dérivés et les verbes fournissent ici les meilleurs exemples.

Pour les verbes, on peut dire qu'actuellement il n'y en a pas un seul en luchonnais qui ne soit plus ou moins à balancement au point de vue de la qualité des voyelles, les toniques étant plus ouvertes ou tout au moins plus longues que les atones correspondantes.

Ainsi, *a* est ouvert et long dans *áymo* « aime », fermé et bref dans *aymém* « aimons »;
i est long dans *díde* « dire », bref dans *didém* « disons ».

Le balancement est surtout sensible avec les verbes ayant au radical tonique *ê* ou *ô*; aux formes où le radical est atone, *ê* est remplacé par *e*, *ô* par *u*. Ex.:

— *sedá* « céder »; *ke sêdi* « je cède »; *ke sedám* « nous cédons ».
nêche « naître »; *ke nêches* « tu nais »; *ke nechét* « vous naissez ».
— *demurá* « attendre »; *ke demôre* « il attend »; *ke demuráwen* « ils attendaient ».
pudé « pouvoir »; *ke pôden* « ils peuvent »; *pudût* « pu ».
môle « moudre »; *ke môli* « je mouds »; *ke mulyó* « je moulais ».
murí « mourir »; *ke môre* « qu'il meure »; *ke murirê* « je mourrai », etc.

La dérivation fournit aussi des exemples nombreux de balancement, suivant les mêmes lois.

Ainsi, *a* est ouvert et long dans *áygo* « eau », fermé et bref dans *aygéto* « diminutif ».
u est long dans *jelús* « jaloux », bref dans *jeluzyó* « jalousie ».
e est ouvert et long dans *pêyro* « pierre », fermé et bref dans *peyrê* « gésier ».

On dit *fônt* « fontaine », mais *Huntezéto* (diminutif, n. de lieu).

pônt « pont », mais *puntét* « petit pont », etc.

Il en est ainsi pour tous les dérivés, qu'ils soient de formation latine ou de formation romane, et même pour les composés dont le premier élément est devenu proclitique (Voy. la Lexicologie, et la Morphologie des verbes).

2°) Parfois la voyelle atone, au lieu d'être restée ce que l'avait ou l'aurait faite la transformation régulière du latin en roman, s'est éloignée davantage de la tonique en devenant plus fermée si celle-ci est ouverte, plus aiguë si elle est grave ; ou bien (ce qui est plus rare) inversement. Ce phénomène s'est produit en luchonnais, même pour des mots pris au français.

1. Ainsi, — *e* est pour *a* dans :

estremulá « peigner la paille », s. d. de *estrámes* « foin grossier laissé par le bétail ».

premú de ou *ké* « à cause de ou que » pour **pramú*, contr. de *per amú* « par amour » : *premú de Dyéw* « pour l'amour de Dieu ».

Sekülejo (n. de lieu) pour **Sakülejo* : car *külejo* est féminin.

trebálh « travail », du fr. travail.

pantelúy « pantalon », du fr. pantalon.

aweytá « regarder », *lechá* « laisser » pour **awaytár*, **laysár* (v. ci-dessus la réduction de la dipht. *áy*).

— *i* est pour *e* de *a*, dans :

dichá ou *lichá* de *lechá*, p. **laysár* « laisser ».

arrigá, p. **arregá* de **arraygár* « arracher ».

1 bis. Inversement, — *aw* est pour *u* dans les mots comme *awdú*, de odore, *awnú*, de (h)onore, etc. — Voy. le traitement des contre-toniques libres, ci-dessus.

— *a* est pour *e* dans *manügét* « menuet » du fr. menuet (p.-être influence de *n*? et de *máy* « main » ?)

a est encore pour *e* dans plusieurs pronoms et mots apparentés :

akétch, *akéste*, etc. « celui-là, celui-ci, etc. » sont pour **ekétch*, **ekéste*, etc., de eccu-ille, eccu-iste, etc. ; on a de même *así*, *akyéw*, etc.

— 1. Entre deux voyelle
— 2. Après la voyelle, i
final, soit devant une muet
arrive aisément aussi lo
2 bis. Après la voyelle, et de
y, il donne, avec cette *s*, *ch*;
gue qu'il donne se réduit dive
t, *d*, *r*, *z*, devant *i*, et après *ch*
ou *n* pour donner *lh* ou *nh*
quand il est initial. Ex. :

1. *saginu (= sa*y*inu), *
radiare (= ra*y*are)se, *

Mais radiu (= ra*y*u), *a*

2. retro, **a*
socru, **su*
-ŏriu, a *-*w*
facere, **ħá*
(h)ŏdie, **we*
ju(v)ene, **yw*
nŏcte, **nw*
tectu, **tye*
*fructa, **ħzũ*
vīginti (ou vĭgīnti?), **bíy*
*fīcta p. fīxa, **ħíy*

[1] Dans ces mots et les analogues com
-ariu, etc., *z* finale (adoucie) n'est tombé
la diphtongue, qu'elle a favorisée.

[2] Dans ŏcto, **ôyt*, **wôyt*, auj. *gwéyt* «
tion. Le *w* a été, comme dans *kwét* « cuit
qu'il a appelée; le *y*, sans doute par le car
gwéyt, qui passe à *gwey* devant les nom
sonne. (Voy. la 3e partie de cette Phon.).

3. Enfin, *ŭ* est pour *i*, *e*, ou *u*, dans :

Lŭchúŋ « Luchon », de Ilixone ;

prŭmê « premier », de prīmariu (Montalb. *prŭmyé*) ;

kabŭsálh « faîte d'un arbre », p. **kabesálh*, de capitia ; mais on dit *kabesáio* « chiffon enroulé sur la tête pour porter un fardeau » ;

kŭsúŋ « larve qui ronge le bois », dérivé de cossu ;

bŭdêtch « boyau », de bŏtellu ; peut-être * būtellu, comme * cūgnatu pour *kŭnhát* « beau-frère » ;

à *kúnho* « couche d'un animal » se rattache *kŭnhêro* « berceau des nouveau-nés » ;

à *bôsk* « bois », — *buskaʒê* « bucheron », mais *bŭskálho* « menu bois » ;

à *kurbí* et *kubrí* « couvrir », — *kubêrt* (toit), mais *kŭbertéro* « couvercle » ;

à *turmént* « tourment », — *tŭrmentá* « tourmenter ».

à *búko* « bouche », — *bukalê* « porte de grenier », mais *embŭká* « gaver » ;

à *eskóba* « balai », mot aranais, — *eskŭberálh* « balai de four » ;

à *Búrk* « Bourg » (village), — *Bŭrgaláys* « Burgalays » (village) et *Bŭrgalát* (n. de fam.), etc.

3 bis. Inversement, *i* est pour *ŭ* :

Sans doute sous l'influence de *nh* dans :

prinhúŋ « pruneau », p. **prŭnhúŋ*, de * prŭniône ;

Par dissimilation :

avec *u* dans *eskumiŋgát* « excommunié », de ex-commūnicatu ;

et dans *idulá* « hurler » pour **ŭdulár*, de ululare ;

avec *ũ* dans *jinhũt*, qui se dit à côté de *jŭnhũt* (p. p. de *jŭnhe* « atteler »).

On dit aussi *jémbre* « genièvre » ; jūn(i)pĕru aurait donné **jŭmpe* (cf. *bêspe*) ; mais il paraît inconnu au latin vulgaire (cf. le montalb. *tsenibre*) — ; *r* dans *jémbre* en fait d'ailleurs un mot mi-savant ; *jŭnyébre* vient du français.

b) *Assimilations.*

Les assimilations sont plus rares que les dissimilations. Elles

affectent soit deux atones qui se suivent, soit une contre-tonique initiale, qui s'assimile à la tonique :

1°) Un *a* s'est introduit souvent en luchonnais dans les contre-toniques : le plus souvent sous l'influence de diverses consonnes (v. ci-dessus, C), mais parfois sans doute sous l'influence de la tonique, qui a pu se combiner d'ailleurs avec celle des consonnes.

Voy. ci-dessus pour *ḥyalá*, *ḥyamá*, *pyalê*, *bwalá*, etc.

Ajoutons *eskwatá-s* « se briser la queue » pour *e kwetá s.*

2°) D'autres fois, les deux premières atones se sont assimilées :

Voy. ci-dessus pour *Awantiŋ*, *taralánho*, etc.

Ajoutons *awanjêli* « évangile » de ĕvangeliu ; *benedí* « bénir », mais *Benadét* (n. de fam.), de Benedī:tu ; *maladí* « maudire », et de même *Maladéto* « Maladetta »[1].

3°) Nous avons enfin indiqué déjà *kwés* pour *kwés*, et inversement *dejwá* pour * *dejẅá.*

c) Terminons[2] en signalant quelques *apophonies à caractère irrégulier*, qui se produisent, abstraction faite de tout balancement d'accent et de toute dérivation. Ainsi :

1°) Certains mots, sans doute de même racine, ne diffèrent que par leur tonique. Ex. :

bráŋk « branche », et *brúŋk* « tronçon de branche tenant à la tige » ;

[1] Les deux mots *benedí* et *maladí* sont vieillis ; on dit plutôt aujourd'hui *bení* et *maudí*. *Benedí* et *maladí* doivent avoir été faits après coup, car dicere donne *dide* « dire » ; c'est peut-être le participe passé *dít* qui a amené l'infinitif *-dí* (cf. cependant calefá(ce)re, *kauflá*). — Quant à *Maladéto* ce n'est pas un mot espagnol, car l'espagnol dit *dicho* « dit », *maldíto* « maudit » ; au contraire, en luchonnais, tandis que dīctu, forme analogique, a donné *dít* « dit », dĭctu, forme correcte, a donné * *dyéyt*, puis *-dét* : c'est *-dét* qui a persisté dans *Benadét* et *Maladéto*. *Maladéto* nous paraît donc être un mot luchonnais, et Maladette devrait en être la transcription française.

[2] Voy. dans la 3e partie de la Phon. les apophonies dues au caractère proclitique de certains mots. Ex. : *Ke pud-ón ?* « que peut-on ? » ; *desturšé-z ep pé* « se fouler le pied ». Elles sont peut-être aussi anciennes que celles des dérivés ; mais nous avons trouvé plus commode de les placer avec l'étude des enclitiques et proclitiques actuels.

gíntcho « dent ou rebord de pierre ». et *gántcho* (m. sens).
gíno « désir violent », et *gáno* « envie, intention » (m. racine ?)

2°) On est ici tout près des onomatopées, qui suivent ordinairement les voyelles *í-á*, et quelquefois *í-ó*. Ex. :

kïvik kwák (pour chatouiller) ; *lípu-lápu* « bourbier » ;
tchíŋku-tcháŋku (pour contrefaire les boiteux) ;
badalhí-badalhó (pour se moquer de ceux qui baillent), etc.
Voy. la Sémantique.

E). Résumé.

En résumé, on voit quels sont les traits *caractéristiques* du vocalisme luchonnais.

A) *Voyelles libres.*

Les toniques persistent en gros ; mais ū (*ú*) passe à *ũ*, et ō, ŭ (*ó*) en général à *ú*. — Les contre-toniques persistent en se fermant, sauf a qui se maintient et ŏ qui passe à *aw*. — Les atones tombent en général ; mais a final donne *o* (larb. *a*) ; a contre-final persiste ou devient *o* (larb. *a*) ; enfin, a final, devant s ou t, et a pénultième donnent *e*.

B) *Voyelles entravées.*

Les toniques persistent en gros ; mais *ó* devient toujours *ú* ; et *é* passe à *é* devant n + cons., tandis que *ó* reste *ó* dans le même cas. — Les atones deviennent plus fermées ; mais a persiste, sauf à la finale où il passe à *e*, comme a final, devant s ou t, et a pénultième libres.

C) *Influence de consonnes spéciales.*

1) Il y a des apparitions de voyelles nouvelles : *a* devant *r* initiale redoublée ; — diverses, dans les groupes fr, fl passés à *fir* et *fil*, et parfois dans d'autres groupes avec *r* et *l* ; — *e* devant les gr. initiaux sp, st, sc, mais seulement quand ils ne se trouvent pas après un mot terminé par une voyelle ; *e* final comme soutien de divers groupes (il faut remarquer ici la chute fréquente de *r* ou *n* devant cet *e*, et parfois celle de toute la fin du mot, *e* ne s'étant s. d. pas produit).

2) a) Il y a production de *a* pour *e* à la contre-tonique

devant diverses consonnes (*r*, *l*) et groupes de consonnes (commençant par *r*, *n* ou *y*); de *e* pour *ê* et de *ü* pour *u* sous l'influence d'un *y*, d'une mouillée ou d'une *r*.

b) Les consonnes finales ouvrent *ó* et l'amènent à *ô*; mais la nasale finale *y* ferme ĕ et ŏ toniques, les amenant à *é* et à *ú* (cf. ci-dessus *ê* entravé devenant *é* devant n + consonne), tandis qu'elle ne fait guère que nasaliser les autres voyelles.

c) La nasale médiale n'influe guère que sur a précédant nt, nd, l'amenant à *ay*; — aucune action sur les voyelles suivantes.

Les gutturales et palatales sont également restées sans action sur les voyelles suivantes; — aux voyelles précédentes, elles ont ajouté un *y* qui s'est parfois fondu avec des consonnes voisines: c'est ainsi que sc + e ou i, ss + *y* et x ont donné *ch*, et que -ce final après une voyelle a donné *ts*.

d) Enfin, il y a eu en luchonnais des diphtongaisons originales, faisant passer, d'une manière générale, surtout devant un *w* ou un *y* d'origines diverses, parfois devant une *m* ou une *l*, — *ê* à *yê* (à *yé* dans ĕu), *í* à *yé*, *ô* à *wé*, parfois aussi *é* à *yé* et *ó* à *wé*. — La diphtongaison se complique d'apophonie dans les contre-toniques.

D) *Réduction des diphtongues et apophonies.*

1) Dans les diphtongues latines, ŭ en hiatus (= *w*) s'est maintenu généralement après q et g devant a, mais est tombé dans la plupart des autres cas; j (= *y*) a persisté en général, est devenu *j*, ou s'est fondu avec les consonnes voisines.

Dans les diphtongues d'origine romane, où *w* et *y* suivaient la voyelle, *w* est tombé le plus souvent, *y* a été traité de façons diverses (chute surtout au voisinage de *i*, de *ch* et des mouillées); à remarquer la diphtongue *ay* passant comme tonique à *êy* et à *ê*, comme atone à *ey*, *e* et même *i*. Ajoutons que *ẅ* n'a persisté en luchonnais que devant *e* et *i* (partout en larboustois).

2) Enfin, il y a des apophonies curieuses dues au balancement de l'accentuation (les toniques étant *á*, *ê*, *é*, ou bien *ô* et *ú*, les atones sont souvent *e*, *i*, ou bien *u* et *ü*, c'est-à-dire plus fermées, et, en outre, plus brèves; mais l'assimilation agit en sens inverse, et la contre-tonique *e*, notamment, passe souvent à *a*).

— Le vocalisme larboustois se distingue du luchonnais par le traitement de a libre atone final ou contre-final qui reste *a*, et de *ŭ* qui persiste toujours.

Mais le consonnantisme luchonnais n'est pas moins original que le vocalisme, comme nous allons le voir.

2° Consonnes

On sait que les consonnes latines étaient b, p, m ; g, k et q ; d, t, n ; s ; r sans doute dentale ; l, f et h ; auxquelles il faut ajouter les semi-voyelles j (*y*) et v (*w*) ; plus z (ζ = *dz*), th (θ, ramené par le latin à *t*), ch (χ, ramené à *k*) et ph (φ, ramené à *p*, ou à peu près à *f*)[1].

Nous examinerons successivement les consonnes isolées, les groupes de consonnes, l'influence exercée par certaines voyelles sur les consonnes, enfin quelques particularités (additions ou suppressions insolites, et métathèses).

A) Consonnes isolées

Il y a lieu de distinguer les initiales, les médiales et les finales.

1) *Initiales.*

Dans les consonnes initiales rentrent non seulement les initiales des mots, mais même celles des seconds éléments des mots composés de formation romane, de beaucoup les plus nombreux. Dans traditore, dans co(n)suere, la fusion des éléments est telle que d et s ne sont pas de véritables initiales, et qu'on a pu avoir *traydú* « traître », *kúze* « coudre » ; mais c'est là l'exception.

La règle générale, en luchonnais comme dans les autres langues romanes, c'est que les consonnes initiales persistent. Ex. :

[1] Ainsi, en luchonnais, *Hélip* « Philippe), *ſiantáwmo* « sorcière » (exactement « fantôme », φαντασμα, mais au fém.) supposent une *f* initiale, mais *Jép* ou *Jüzép* et *Jépo* « Joseph, Josèphe » supposent un *p* (cf. l'italien et l'espagnol), tandis que *Fíno* « Joséphine » a une *f*, mais vient du français. — Cf. sur les inscriptions luchonnaises, NIMPIS alternant avec NYMPHIS (J. Sacaze, *Épigraphie de Luchon*, chap. X).

terra, *têrro* « terre ».
dente, *dént* « dent ».
pīnu, *piŋ* « pin ».
bene, *béŋ* « bien ».
*capu, *káp* « tête » ; mais fr. chef.
gab(a)ta, *gáwto* « joue » ; mais fr. jat'e.
seru, *sé* « soir ».
lavare, *lawá* « laver »[1].
*morire, *murí* « mourir ».
natare, *nadá* « nager »[1], etc.

Cependant, il y a de notables exceptions.

a) Tout d'abord, il y a eu quelquefois *passage de la sourde à la sonore, et inversement*. Ainsi :

1°) On dit *dálh* ou *dálho* « faux », *dalhá* « faucher », et cependant *talhá* « tailler », *tálho* « impôt direct », *talhūk* « morceau », *talhánt* « serpe d'émondeur ». Comment expliquer cela? Il y a peut-être ici des doublets d'origine luchonnaise ; le t de la racine (taleare) peut s'être affaibli dans ces mots quand ils étaient précédés d'une voyelle[2]. L'usage aurait fait des deux formes deux mots. Ou bien les formes avec *t* initial sont savantes ou importées. — C'est la voyelle précédente qui a dû aussi amener la forme *Gár* (n. de pic). Les inscriptions donnent DEO CARRI, c'est-à-dire « au dieu Carris ». *Carre aurait dû donner °*Kár*, comme carru donne *kár* « char ». Si donc on dit *Gár*, c'est, croyons-nous, à cause de l'habitude d'employer ce mot non isolément, mais précédé de la préposition *de* : *ep pid de Gár*. C, en d'autres termes, a été traitée ici comme une médiale[3].

2° On dit *kámo* « jambe », de camba, sans altération. Mais

[1] l et n initiales n'ont donné *lh* et *nh* que quand la voyelle suivante s'est diphtonguée en amenant devant elle un *y* (Voy. ci-dessus). En catalan, ce fait s'est produit plus fréquemment qu'en luchonnais.

[2] Cf. l'aranais *Artigadeliŋ* (n. de lieu), à Luchon *Artigo-Teliŋ* ; et voy. plus loin, au début de la 3e partie de la Phonétique, ce que nous disons de la fusion des mots.

[3] CARRI est s. d. une meilleure lecture que GARRI (Voy. J. Sacaze, *Épigraphie de Luchon*, p. 47-48 ; *Histoire anc. de Luchon*, p. 28). — Cf. CISOS des inscriptions luchonnaises correspondant au basque gizon « homme ».

kansulá (— *yu 'sklôpo* « mettre la bride à un sabot »), correspond au fr. ganse; *pihúrk* « pieu fourchu de char » vient probablement de bifurcu. — Inversement, cattu a donné *gát* « chat » (mont. *gát*, esp. gato), et cependant on dit *kadêtch* « petit chien », de catellu ; cumflare, *guyflá* « gonfler » (emprunté ou mi-savant); cavea, *gábyo* « cage » mi-sav.; — creta a donné *grédo* « craie »; *crassia, *grêcho* « graisse »; *gréso* « crêche » (mont. *gréɲyo*) correspond au fr. crêche. Ces altérations sont anciennes. — Ajoutons qu'on peut dire indifféremment *ezgantchá* ou *eskantchá* « couper le coin »; que *drabá* « serrer le frein », *endrabá* « entraver », *endrábo* « entrave », se rattachent p.-ê. (par le fr. ?) à *tráw* « poutre »; et *ezbawrá* « affoler de peur », à *pôw* « peur » et *espawrí* « effrayer »; que *bristulá* (mi-sav.?) « torréfier », suppose p(e)rūsturáre; etc. Il y a lieu de remarquer l'adoucissement de c, t, p devant r, rendu possible par le caractère semi-vocalique de r (Voy. les Groupes).

3°) Nous connaissons déjà le redoublement de r initiale (comme en basque, mais toujours avec *a* prothétique). Ex.: ramu, *arrám* « rameau », etc. Comparer, dans l'intérieur des composés: *echcharramá* « émonder », *dezarrullá* « dérouler », etc. (Dans *arrê*, *arrigá*, etc., l'*a* initial est s. d. la prép.

b) Parfois l'initiale est passée *d'un ordre de consonnes à un autre*. Ainsi nous avons: *dentílhes* « lentilles » pour * *lentílhes* (mont. *patílhòs*) sous l'influence combinée du caractère dental de *l* et d'une fausse interprétation sémantique; *dichá* « laisser » (mont. *daysá*), presque aussi usité que *lichá*, sous l'influence combinée du caractère dental de *l* et d'analogies (p. ex. avec *dá* « donner »? — Vénasquais, aranais et louronnais *dichá* montalb *daysá*, esp. dejar, mais fr. laisser); *dilhêw* « peut-être » pour * *be-lhêw* (peut-être sous l'influence de la prép. *de*?). — De même, au mot amical *tutú* « oncle », qui se dit dans le Languedoc, correspond à Luchon *kukú*, bien qu'on dise *tatá*. Cf. le larboustois *déntya* correspondant au luch. *diykyo* ou *diyko* « jusqu'à », sans doute de *de fiy ke a* (litt. « de fin qu'à »); et encore *lit* « canard », à Montauban *rít* et dans les environs *gít*; *kyó* « oui! » (litt. « que oui » pour *ke ó*, à Saint-Béat *tyó*. — Nos a donné *mus* « nous » (régime atone) pour *nus*, à la fois,

croyons-nous, par analogie avec *me* « moi », et surtout sous l'influence des 1res pers. du plur. des verbes, terminées en *m* (Ex. : *apresém-mus*, « approchons-nous »). Inversement, le fr. muguet donne en luch. *nügét* « m. sens » ; cf. en fr. nappe de mappa, natte de matta. — De même, memorare-se a donné *brembá-s* « se souvenir », pour **memrá-s* (v. plus loin), mais *mespila a donné *mésplo* « nêfle » sans altération, contrairement au français. Inversement *minunê* « saule » est probablement pour **bimunê*; cf. *bimwáso* « osier ». *Arregalisyo* « réglisse » est très irrégulièrement pour *liguritia; *arrusinhôl* « rossignol » vient s. d. du fr. (lat. *lusciniolu). Dans *gudá* « oser », *g* s'est ajouté devant le radical d'*ausare. Dans *Züzêp*, rare p. *Jüzêp* « Joseph », *J* s'est assimilé à *z*. Enfin, nous savons déjà qu'il y a parfois fusion entre l, n ou d initiaux et un *y* suivant; nous y reviendrons à propos de l'Influence spéciale de certaines voyelles.

c) Passons à un *examen plus spécial*, et considérons d'abord les *soufflantes* h et f.

1°) H initiale avait disparu dès le latin populaire. Aussi manque-t-elle au début des mots luchonnais correspondants. Ex.:

(h)omine,	*ôme* « homme ».
(h)ordeu,	*ôrs* « orge ».
(h)erba,	*êrbo* « herbe ».
(h)abeo,	*ê* « j'ai ».

Cependant h d'origine celtibérienne paraît avoir persisté : Ex.: Harbélexe, *Harbúch* (n. de fam.); de même h d'origine germanique. Ex.: *fiardít* « hardi », rad. hart; de plus, h a été conservée dans certaines interjections ou certains mots expressifs. Ex.: hĕm, *fiê* « eh ! » ; *hericiare, *fierisá* « hérisser » ; enfin, *fi* a été ajoutée au début de quelques mots expressifs ou exclamatifs. Ex. : ira, *fiíro* « colère » ; altu, *fiáwt* (à Luchon mieux que *náwt*) « haut », d'où l'interjection *fiáwt* « hardi ! », etc. *Háwt* a d'ailleurs dû subir, comme le fr. haut, une influence germanique.

2°) F initiale est devenue *fi* en luchonnais, comme dans le

gascon tout entier et l'espagnol. Il y a pourtant des exceptions apparentes. Ainsi, on a :

farīna,	*ĥarɣó* « farine ».
ferru,	*ĥêr* « fer ».
fŏcu,	*ĥwék* « feu ».
fīlu,	*ĥyéw* « fil ».
fīne,	*ĥíŋ* « fin », dans *da ĥíŋ*.
forte,	*ĥôrt* « fort, aigre »[1].
fora(s),	*ĥórɔ* « hors »[2].
forare,	*ĥurá* « forer ».
fūsu,	*ĥũs* « fuseau ».
*Ferrandu	*Herrán* (n. de lieu).
*Philippu,	*Helíp* « Philippe », etc.

Mais on dit :

fení « finir », lat. finīre.
fũrt « vol d'objets », lat. furtu, etc.

D'où vient d'abord cette transformation de f en *ĥ* ? Selon toute probabilité, de ce que les anciens Gascons[3] devaient prononcer f avec les lèvres seulement, et sans bien fermer la bouche. Il a dû y avoir donc d'abord une *f* bilabiale, puis bilabiale spirante, qui devait à son tour donner aisément une *ĥ*.

[1] Cf. dans les composés : *kabyórt* « têtu », de *kabi-(ĥ)órt* « fort de tête », etc.

[2] Mais on dit *dewórɔ* « dehors » pour **deĥórɔ* ; inversement, *buĥíŋ* « bœuf de mauvaise race » pour **buwíŋ*, de **bovīnu*.

[3] Cette transformation est en effet caractéristique non seulement du luchonnais, mais du gascon en général. C'est un des caractères les plus utiles pour le délimiter approximativement. Ainsi, du côté d'Auterive (Haute-Garonne) deux villages voisins, Puydaniel et Caujac, disent l'un *f*, l'autre *ĥ*. P. ex. : C. *a fẽw-pòs* ; P. *a ĥẽw-pas* ; luch. *nu-'gg ĥàsi pàs* « je ne le fais pas » ; — C. *finẽstro*, P. *ĥinẽstro*, luch. *ĥyẽstro* « fenêtre » ; — C. *dalfi* ; P. *dalĥi* « éclair », d'où les verbes C. *dalfinà*, P. *dalĥinà*. Le mot correspondant manque à Luchon : il serait **dawĥiŋ*. (Étym. celtique sans doute, comme pour Dauphiné). — L'espagnol aussi transforme f initiale en *ĥ*, mais on y trouve également *f* à côté, ce qui doit s'expliquer comme en luchonnais. — En français, f n'a donné *ĥ* que très rarement.

Maintenant, comment s'expliquent les exceptions apparentes à cette règle ? De plusieurs manières, tous les cas n'étant pas semblables[1]. 1° L'influence étrangère et notamment celle du français et des parlers de la Plaine a dû amener des formes commençant par *f*. Soit par exemple le mot *fáws* « faux, inexact » ; on comprend que le fr. faux, le montalb. et toulousain *fáws* aient pu amener à dire en luch. *fáws*, ou même plus simplement donner le mot luch. *fáws* ; au contraire, *ĥáws* « faucille » a persisté, le fr. faux « *dálh* », de falce comme *ĥáws*, ayant un autre sens que celui de *ĥáws*. Il y a, notamment, des cas où les deux formes ont existé ou existent côte à côte. Ex. : *ĥíŋ* « fin », de fine, dans la loc. *da ĥíŋ* « donner fin », c'est-à-dire « écouter, obéir » ; sinon, *fíŋ* ; — *ĥé* « foi », de fide, dans la loc. *o ma ĥé* « oui ma foi » ; sinon, *fé* ; — *ĥórt* « fort, aigre », anciennement « fort, en général », de forte ; mais *fórt* auj. « fort, en général » ; — *ĥér* « fer, en général », de ferru ; mais *fér* « fer à repasser ». — L'influence française est indéniable dans les deux derniers exemples, et c'est elle avant tout, croyons-nous, qui a fait dire aussi *fíŋ*, *fé*, *feni*, *fáws*, etc., et amené quantité d'autres mots commençant par *f* : *fümá* « fumer », *famũs* « fameux », etc. — 2° Il ne faut pas négliger l'influence savante. C'est peut-être elle qui a donné des mots comme *fũrt* « vol », de furtu ; peut être aussi *fé* « foi » (cf. l'esp. fe), etc. C'est elle, ou le catalan, qui explique les formes *fèn* et *fè* du proverbe : *So ke ti fèn, fè-lí* (c'est-à-dire « fais-lui ce qu'ils te font » ; en luch. actuel *so k'ett ĥèn, ĥè-w*) ; peut-être a-t-on voulu énoncer autrement que dans le langage courant cette mauvaise maxime. Cf. à Mont. : *Kumo te fezín, te fezórón,* espèce de latin défiguré (comp. fecisti, fecerunt), pour *kumo* (*tũ*) *fás, te farán* « on te fera comme tu fais ». — Voy. plus loin les Groupes initiaux avec *f*.

Nous avons signalé dans la Revue des sons la tendance de *ĥ* initiale à se réduire à un faible souffle pour disparaître enfin. Voy. ci-après, dans la 3e P. de la Phon., les Élisions et les Apocopes.

[1] Même dans les composés où se trouve le groupe *ff*, ce n'est pas l'assimilation qui a maintenu *f*, car minus -*fidare aurait dû donner régulièrement °*mesĥidá* ou °*messidá* « méfier », *fidare donnant *ĥidá* « fier » ; et non *meffidá*.

d) Passons aux *semi-voyelles* v et j.

1°) V latin (*w*) initial est devenu *v* bilabial et non labio-dental, passé aujourd'hui à un son assez voisin du b français, et que nous notons *b*. Ex. :

vacare,	*bagá* « avoir le temps ».
vendere,	*béne* « vendre ».
vinu	*bíŋ* « vin ».
volare,	*bulá* « voler », etc.

Cette transformation du v latin initial en *b* a dû commencer de bonne heure. « Fortunata gens, disait Scaliger des Gascons, cui vivere est bibere ». Ausone l'avait déjà dit. (Cependant, c'était plutôt *bivere que bibere, luch. *béwe*, cf. mont. *béwre*, mais béarn. *bébe*. Voy. ci-après pour le v médial).

V d'origine celtique est traité de même. Ex. :

bêrn « aune, m. », breton gwern, fr. verne.
Benásk « Vénasque », de *Vindascu ; bret. gwenn « blanc ».

Darmesteter rapporte même à la prononciation gauloise le B initial de Besançon, de Vesuntione.

Dans quelques composés, dont la composition a dû cesser de bonne heure d'être sentie, v, initiale du second terme, a été traité comme médial. Ainsi, tandis que *de-vallare a donné *debará* « descendre » régulièrement, on a :

diwéndres « vendredi », de di-Veneris + *s*.
'wêyto, *'wität*, par apocope pour *awêyto*, *aweytát*, de *aweytá* « regarder » : *aweytá*, de *ad-waktare, tiré d'un radical germanique (*waktare aurait même dû donner °*gweytá* : v. ci-après).
wê « tiens », *wêro* « gare », sans doute aussi par apocope pour **awê*, **awêro*, d'un verbe **awerá* p. **aweyrá*, de *ad-wadrare (?), tiré d'un radical germanique (*wadrare aurait même dû donner °*gweyrá* : v. ci-après).

L'exception n'est donc là qu'apparente.

Pourtant, dans certains cas, v initial donne *gw* ou par réduction *g*. Ex. :

vastare, *gwastá* « gâter ».

Le même fait s'est produit en français, et on l'a attribué à une influence germanique ; en effet, certains mots d'origine germanique commençant par w ont donné *gw* ou *g* initial. Ex. :

*warire (de warjan),	*gwari* « guérir ».
*ward-ella,	*Gwardéro* (n. d'un pâturage) serait en fr. Gardelle.
werra,	*gêrro* « guerre », p.-ê. du fr.

D'autres se sont confondus avec des mots latins analogues. Ex. :

gádje « outil », de * vadaticu, p.-ê. du fr. ;
gwastá « gâter », de vastare,

(sans que le luchonnais soit allé aussi loin que le français dans cette voie, car il dit *béspo* « guêpe », de vespa, *bésk* « glu », de viscu (en fr. gui), malgré les radicaux germaniques correspondants).

Mais il ne doit y avoir là de germanique que les mots, empruntés avec leur w initial ; quand à la tendance à mettre une gutturale devant un w initial, elle se retrouve en breton (Ex. : gwenn « blanc », d'un rad. vindo- ; gwern « aulne », fr. verne ; gwir « vrai », cf. vēru ; gwir « homme », cf. vĭru, etc.) et, d'ailleurs, dans d'autres langues romanes. Il n'y a donc point ici de tendance phonétique étrangère ; c'est seulement à une différence d'époque qu'il faut rapporter le double traitement du w initial : le v (ou *w*) initial, d'origine latine, plus ancien (et plus ordinaire), a donné *b*, tandis que le w d'origine germanique, plus récent (et plus rare), a donné *gw*.

Ajoutons que la tendance à placer un *g* au début de certains mots commençant par un *w* s'est manifestée en luchonnais, chose remarquable et caractéristique, même quand ce *w* était d'origine romane, et résultait de la diphtongaison de *ó* en *wó* (V. ci-dessus) ou de la fusion de ŏ avec un v médial suivant[1].

[1] Cf. les formes aranaises *begũt*, *agũt*, en luch. plutôt *bewũt* « bu », *awũt* « eu ». Il y a là une influence catalane ; mais c'est la même tendance à mettre *g* devant *w*, seulement ici initial de syllabe seulement. Le mot *kanogwelhé* « bergeronnette » donne en luchonnais même un exemple de l'introduction du *g* devant *w* à l'intérieur des mots ; si du moins *kano-*

Ex. :

*ŏvu,	**wôw*, puis *gwéw* « œuf ».
ŏculu,	**wôlh*, puis *gwélh* « œil ».
*ŏdiare,	**wòyàr*, puis *gwejá* « ennuyer ».
(h)ŏdie	**wòy*, puis *gwé* « aujourd'hui ».
in(h)o(c)anno	**en-w* (ou *wò*?) *-án*, puis *ey-gwán* « cette année ».
*ŏvilia,	**òwélha*, auj. *gwélho* « brebis ».

On conçoit en effet que le *w* issu de *ò* ou *o* (voyelles prononcées avec l'arrière-bouche) ait eu plus d'affinité avec les gutturales que le v initial ordinaire (le *g* s'est donc peut-être produit devant **wó* non encore passé à *wé*). Il faut d'ailleurs comprendre, ici aussi, que si ce *w* roman a été traité autrement que le v latin, c'est surtout qu'il était plus récent, qu'il venait à une autre époque (presque en même temps que s'introduisait le w germanique ; en tout cas pas longtemps après, car la diphtongaison de *ò* est s. d. assez ancienne).

Cependant *w* initial récent, pris au français ou résultant d'une apocope, persiste. Ex. :

wí « oui ».
wêw « gare », p. **awêw*.

2°) J latin (*y*) initial est devenu *j* en luchonnais[1], au lieu de rester *y* comme en béarnais et en bigourdan, ou de devenir *ts* comme en montalbanais ; sans difficulté d'ailleurs, le *j* luchonnais n'étant pas très loin du *y*, comme nous l'avons fait remarquer dans la Revue des sons : une légère incurvation de la langue a suffi. Ex. :

ja(m),	**yá*, puis *já* « déjà ».
jūrare,	**yūrár*, puis *jürá* « jurer », etc.

gwelhé suppose bien **kanawélho* ou **kanowélho*, diminutif de *canava « grenier », l'oiseau se perchant sur les toits de chaume des villages ; *kanogwelhé* signifierait donc quelque chose comme « granger », et ne contiendrait pas, malgré l'apparence, le mot *gwelhé* « berger ». — En espagnol, huevo « œuf », hueso « os » se prononcent presque *gwébo*, *gwéso*.

[1] *Ené* « Janvier » vient de l'esp. Enero ; luch. *Jé*.

Il en a été de même du *y* initial non latin. Ex. :

ajümplá « bercer » ; basque yumph « sauter », anglais jump (m. sens).

Ajoutons enfin que c'est aussi le traitement du *y* initial d'origine romane. Ex. :

(h)eri, **yêyr*, **yér*, puis *jé* « hier ».
(h)edera, **yêyra*, puis *jêyro* « lierre ».
ĕbulu, **yêwo*, puis *jêwo* « hièble ».
ego, **éo*, **ío*, **yó*, auj. *jú* « je, moi ».

yêggwa « jument », n'est donc pas un mot luchonnais, ni même larboustois, car on aurait dû avoir au moins °*jêggwa*.

Cependant, *y* initial a persisté, quand il ne s'est produit que très récemment. Ex. :

yáwte, pour *ũ(y)áwte* « un autre ».
yêrn, pour **i*[*n*(*ĥ*)]*êrn* « enfer ».

e) Disons enfin quelques mots du *ch initial*.

Le *ch* initial, assez rare en luchonnais, y est le plus souvent d'origine étrangère. Ex. : *chibáw* « cheval », *chapêw* « chapeau », pris au français. Dans *may-chí* « mais si », s de sic a bien donné *ch*, mais elle était ici, en quelque sorte, en groupe avec *y* ; on dit au contraire *sí* « si », *ensí* « ainsi ». Dans *chinháw* « morceau » (litt. « signal ») *ch* doit s'être produit sous l'influence de *enchinhá* « enseigner » (Voy. plus loin s et c en groupe devant i). Dans d'autres mots, s est même passée à *tch* : ainsi, *tchũká* « sucer », en lat. succare, et *tchũk* « suc », doivent avoir subi l'influence de *echchũgá* « essuyer », de ex-sucare ; — à l'espagnol chico (= *tchíko*) « petit », en latin cĭccu, se rattache le luchonnais *tchík* « petit », dim. *tchikét* ; — enfin *Tchêyo* ou *Tchêzo* « Françoise » suppose **Chêyo* ou **Chêzo*, de *Frans*(*w*)*êzo*, pris au français. — Au contraire, le groupe *tch* initial est bien luchonnais, et d'origine ibérienne (cf. l'espagnol), au point de vue à la fois ethnographique ou phonétique (il se retrouve en basque) et lexicologique (il se retrouve dans des mots à racines basques) ; et, comme il y a

lieu de penser qu'en basque comme dans beaucoup d'autres langues les sons chuintants sont d'origine récente, il vient peut-être d'un k ou d'un t initial mouillé, qui aurait donné à l'initiale *ty*, puis *tch*. En tout cas, on a :

tchurréto « troglodyte », litt. « oiselet » : basque tchori « oiseau ».
tchurriná « susurrer » ; basque tchour « torrent ».
tchitcho « viande » (familier) ; basque tchitcha (m. sens), etc.

Dans l'intérieur des mots, ce *tch* est *ch*. Ex. :

echchurryá « épuiser en trayant », corresp. s. d. à *tchurriná* « susurrer » (ou à *asurryá* « salir en répandant » ?)
bücharrás « grosse pluie », corresp. à *tchárrus* (sans sing., m. sens ; pris à l'esp.), etc.

Mais, aujourd'hui même, les mots qui commencent par *ch* tendent à remplacer *ch* par *tch*, sous l'influence des assimilations (Voy. la 3e partie de la Phonétique).

2) *Médiales.*

Les consonnes médiales sont souvent tombées, mais leur chute n'est que la conséquence de modifications antérieures, sous l'influence de la sonorité des voyelles. Celles qui étaient déjà douces et sonores le sont restées ; celles qui étaient dures et sourdes se sont adoucies. Ex. :

Sans changement :

lavare,	*lawá* « laver ».
ligare,	*ligá* « lier » (V. plus loin).
sudare,	*südá* « suer » (V. plus loin).
ad-fumare,	*afümá* « irriter », litt. « enfumer ».
plana,	*pláno* « plaine » (V. plus loin).
pala,	*pálo* « pelle », etc.

Avec adoucissement (pour p, c, t, et s et r, qui donnent *b*, *g*, *d*, *z* et *r*) :

lupa,	*lúbo* « louve ».
pacare,	*pagá* « payer ».

rŏta,	*arrôdo* « roue ».
casa,	*kázo* « maison » (V. plus loin).
forare	*ſiurá* « forer » (V. plus loin), etc.

L'adoucissement s'est accompli aussi pour les consonnes formant avec r ou l un groupe intervocalique, r ou l les laissant libres. Ex. :

capra,	**kábra*, puis *krábo* « chèvre ».
*socra,	**sógra*, puis *sóyra*, **swéyra* et *swéro*, « belle-mère ».
latra,	**ládra*, puis *láyro* « aboie ».
dupla,	**dúbla*, puis *dúbblo* « double », etc.

Mais il y a de nombreuses irrégularités et des transformations ultérieures à signaler.

a) Tout d'abord, il y a parfois des *durcissements* ou des *adoucissements*, dans des cas particuliers.

1°) Durcissements. – A blæsu se rattache *blesús* « atteint de blésité » ; mais pourquoi *s* et non *z* ? Y aurait-il eu confusion avec blatire, blacterare, ou avec *blesá* « blesser » ? — De même, pourquoi *bíto* « vie », alors que vīta aurait dû donner °*bído* (le mont. *bído*, l'esp. vida supposent tous deux vīta)? C'est peut-être qu'on a dit jadis dans le pays de Luchon *vīcta (de victu, part. passé de vivere), pour vita (*victa donnerait bien en effet **biyta*, puis *bíto* ; cf. *ſíto* de *ficta) ; il peut aussi y avoir eu influence du latin savant. — On peut encore avoir eu affaire à deux radicaux différents issus d'une même racine. Ainsi, on a suc- et succ-, d'où *echchūgá* « essuyer », mais *tchüká* « sucer » ; pic- et picc-, d'où *pigo* « pie », mais *píko* « hache » (mont. *pigáso*), etc. — Enfin, r médiale a souvent donné *rr*. Ainsi veruculu donne *barrúlh* « verrou » ; serare, *sarrá* « serrer » ; *turrúm* « gâteau rond » se rattache à turunda ; cf. *tyarrúy* de tenerone, *syarrê* de cinerariu. Il peut y avoir eu ici influence de mots de sens ou de forme semblables, tels que, pour *barrúlh*, *bárro* « barre » ; pour *sarrá*, *sêrro* « scie (anciennement) » ; pour *turrúm*, *tūrro* « motte », dim. *turrôk*, *gürrúy* « cercle des hanches, cirque », etc. — Sans compter le maintien irrégulier des fortes dans les

dérivés de formation romane (Ex. : *lakêro* « baquet », de *lák* « lac ») et dans les mots savants. (Ex. : *pekũnho* « richesse » de pecunia ; *bakánts* « terrains vagues », litt. « vacants » ; mais vacare donne *bagá*).

2°) Adoucissements. — Il est arrivé qu'un groupe latin médial a été parfois réduit à une seule consonne, traitée dès lors naturellement comme médiale isolée. Ex. : *estélo* « étoile », de *stēla p. stella ; *byélo* « ville, village », de *vīla pour villa ; pour *pélo* « écorce », il y a lieu de penser, non à *pēla pour pelle, ni peut-être à pĭla, fém. de pĭlu « poil », mais plutôt à un dérivé impropre de *pelá* « peler », de pĭlare ; indic. prés. *ke péli*. — Rappelons ns passé à s dès le latin, par chute de n, non seulement dans les suffixes -ō(n)su, ē(n)se, mais encore dans pē(n)sare, etc. ; d'où *-ús, úzo, -és, ézo, pezá* « peser », etc. — Quant aux consonnes médiales qui sont tombées, comme nous allons voir, leur chute a dû être précédée d'un adoucissement considérable.

b) La médiale est parfois *passée d'un ordre de consonnes à un autre*. Ainsi, ululare a donné par dissimilation *idulá* « hurler » ; *minunê* « saule » est s. d. pour **bimunê* ; *apewrigát* « pourri à point » pour **apewridát* ; *manũgét* « menuet », pour **manũdét* ou **manũét* ; *batyá* « baptiser », ne peut venir de baptĭzare qui aurait donné **batejá* ; etc. — De même, b avant de tomber dans *aio pour (h)a(b)eo « j'ai », luch *ê*, était passé à v (*w*) dès le latin populaire ; et on avait déjà *cantava pour cantaba « je chantais », luch. *kantáwo*, et même s. d., à Luchon, *(h)abéa, *partia, pour (h)abeba, partiba. (V. ci-après).

c) Passons à un *examen plus spécial* et considérons d'abord *les soufflantes* h et f.

1°) h médiale était tombée dès le latin. Ex. : prehendere, puis prēndere (ensuite prĕndere ?), d'où *préne* « prendre ». — Parfois, on a ajouté une *ñ* pour éviter un hiatus : *buñíŋ* « mauvais petit bœuf », pour **buíŋ* ; *ke súñi* « j'appelle », larb., en luch. *k'aswí* ; *suñála* « caverne sous une aile de rocher », larb., en luch. *swálo*, de sub-ala ; *trañí*, mieux que *trai*, du fr. « tra(h)ir » ; et même *kañũt* « tombé », pour *kaũt*, mais ici ce n'est pas la prononciation correcte.

2°) f médiale (ou ff intervocalique réduit à f) est passée à *ĥ* de la même manière que f initiale. Ex :

*cŏfa (goth. kuphja),	*kôĥo* « coiffe », d'où *kuĥá* « coiffer » (mont. *kôfo* ou *kufá*, et *kufá*) ;
tūfa (et non tŭffa),	*tūĥo* « mèche de cheveux » ; dim. *tūĥét*, augm. *tūĥás* (mont. *tūfo*).
affigere,	*aĥije* « souder » ;
*bŭffare (ou bŭfare),	*bŭĥá* « souffler » (mont. *bŭfá*).

Cette *ĥ* est souvent très faible, et, dans certains cas, évidemment tombée. Ex. :

calefá(ce)re,	*kawĥá*, ou, plus souvent, *kawá* « chauffer » (mont. *kalfá*, Puydaniel *kalĥá*).
*tŏfa(fém. de tŏphu),	**túĥa*, puis † *twó* « caverne » ; cf. *túyt* (se dit d'un arbre creux et vermoulu) pour **tuĥít* ; et *kúyt*, *kúyda* « ruiné », larb., s. d. p. **kuĥít* (confit).
*confessare,	**kuĥesá*, puis *kwesá* « confesser » (mont. *kufesá*) ; etc.

Mettons à part les mots suivants, où le groupe roman final *-fl* a donné *-fel*, puis *-ĥew* ; *ĥ* intervoc. tombe, d'où réduction de diphtongues :

*trifolu,	**tréĥew*, puis *tréw* « trèfle jaune ».
*acrifolu,	**ayréĥew*, puis *aréw* « houx » (mont. *trŭfel*, *grifúl*).
*Christópholu,	**Kristôĥew*, auj. *Kristáw* « Christophe. [1]

[1] Dans les mots comme calefa(ce)re, *confessare, *trifolu, *acrifolu, *Christopholu, nous croyons devoir considérer f comme médiale et non comme initiale, car le sens de leur composition a dû disparaître de bonne heure. Cf. *kabyôrt* « têtu » p. **kabi-fôrt* (litt. « fort de tête »).

Cf. tout récemment :

infernu (ou *ifernu?)	**inñêrn*, puis *in(ñ)êrn*, et, par chute presque simultanée de *n* devant *ñ* affaiblie, *i(n)êrn*, d'où *yêrn* « enfer » (mont. *ifêr*).

Cette chute de *ñ* médiale issue de f s'explique comme celle de h initiale. De plus, elle a été favorisée par des diphtongues tout indiquées avant sa chute même : *kawñá* laissait déjà deviner la diphtongue *wa*, **tréñew* la diphtongue *éw* ; il n'en est pas de même pour *kôño*, et *ẅá* que donnerait *büñá* est un peu pénible.

d) Passons aux *semi-voyelles* j et v (auquel nous adjoindrons b).

1°) j (c'est-à-dire *y*) médial resté médial, assez rare, donne *y*, puis *j*. Ex. :

troja,	*trúyo* « truie » [1].
cajáta,	*kajádo* « échasse », esp. cayada.
majóre,	*majú* « majeur », dans *Mummajú* (n. de village).

2°) v médial est resté *w*, et b médial est passé à *w* [2]. Ex. :

1. lavare,	*lawá* « laver ».
vivere,	*byéwe* « vivre ».
-ivu, a,	*-yéw*, *-yéwo*.
evangeliu,	*awanjêli* « évangile ».
Averanu,	*Awerán* « Avéran » (dieu pyrénéen).
Aventinu,	*Awantíŋ* « Aventin » (n. d'h.)

[1] En larb. *tréja*. — Le mont. donne ici *ts* : *trétso* ; cf. *plétso* « pluie », luch. *plúyo*, larb. *pluja*. Le béarn. et le bigourd. gardent *y*.

[2] Cette loi démontre que les mots *trebálh* « travail », *prubá* « prouver », *chibáw* « cheval », etc., sont pris au fr., ou sav. ; car on aurait eu **trawálh* ou **trewálh* de trabaculu, **pruwá* ou **prwá* de robare, **kawálch* de caballu, etc.

2. faba, *fiáwo* « fève ».
tabanu, *tawáy* « taon ».
(h)abēre, *awé* « avoir ».
scribere, *eskryéwe* « écrire ».
cantaba passé à *cantava, *kantáwo* « je chantais ».
abellanu ou avellanu, *awerày* « noisette ».
de-(a)bante, *dewánt* « devant »[1].

Mais il y a à cette règle générale des exceptions apparentes, résultant de la rencontre de v et de b médiaux avec d'autres sons.

1° D'abord il est souvent arrivé que *w* primitif (v) ou issu de b est tombé, parfois dès le latin; le plus souvent (Voy. ci-dessus la Réduction des diphtongues) par suite de sa rencontre avec un *u*. Ex.:

1. (h)abeo, *aio, *é* « j'ai ».
*(h)abé(b)a s. d., pour habeba *awéa*, puis *awyó* « j'avais ».
De même, *parti(b)a, *partía*, puis *partyó* « je partais ».

2. cubare, *kuwá*, puis *kwá* « couver ».
subinde, *suwén*, puis *swén* « souvent ».
rubente, *arruwént*, puis *arrwént* « rouge ardent ».

2° D'autres fois, un *y* s'est produit après le v ou le b; alors, b est encore passé à *w*, mais le *y* suivant a donné *j*; avec v (*w*), même traitement. Mais d'autres cas peuvent se présenter.

Voy. plus loin les Groupes de consonnes où nous expliquerons tout cela en détail. Ex.:

1. *rabia, *arráwjo* « rage »;
*leviariu, *lawjê* p. **lewyêr* « léger »;

[1] *Abáns* « avant », ne peut donc être issu de abante, car on aurait eu **awánt* + *s* adverbiale; d'où **awánts*, puis **awáns*. Mais on dit *awansá* « avancer ». de *abanteare. Le fr. « avant » ou le languedocien et béarnais *abán* doivent avoir donné *abán(s)*.

2. (h)abea,	*ájo* « que j'aie ».
*sabia,	*sájo* « sage », fém.
cavea,	*gábyo* « cage » (mont. *gábyo*).
*intūbia ou *indūvia p. intybu,	*andūbyo* « endive », misavant (esp. endivia, mont. *endébyo*).

e) Viennent ensuite g et r.

1°) c médial, devant a, o, u (Voy. plus loin pour les cas où il se trouve devant e, i ou *y*) ne tombe jamais; il se contente de passer à *g*, comme nous l'avons vu ; mais g médial, dans le même cas,

1. tombe devant o et u. Ex. :

ego,	**éo*, **ío*, **yó*, auj. *jú* « je » ;
a(u)gústu,	*aúst* « août » ;
a(u)gúriu	*-ūr*, p. ex. dans *bunūr* « bonheur » ; mais ce mot est p. ê. pris au fr. ;
*agonia,	*aunyó* « agonie », p. ê. mi-sav. ;
tégula,	*tévolo* « tuile ».

2. tombe même devant a final atone, quand une diphtongue est possible. Ex. :

*camba-liga,	*kamalyó* « jarretière », agenais *kambalígo* ;
mais fraga,	**frága*, auj. *fazágo* « fraise ».

3. persiste devant a tonique : Ex. :

negáre,	*negá* « nier » ;
ligáre,	*ligá* « lier » ;
castīgáre,	*kastigá* « châtier » ;
gigánte,	*jigánt* « géant ».

Si l'on dit aussi *lyá* pour « lier » (d'où *lyadé* « lien »), cela peut tenir soit à l'influence du français, soit peut-être même à l'influence des formes verbales où g se trouvait ailleurs que

devant a tonique ; inversement, *ligo* « lie » est un substantif verbal tiré de *ligá*.

2°) r entre deux voyelles est d'abord passée à ɾ. Puis cette ɾ a été diversement traitée :

1. Elle est tombée dans certains cas, à savoir :

1° Lorsqu'un i atone suivant a fait diphtongue, en passant par dessus elle, avec la voyelle précédente Ex. :

(h)ĕri,	**yêyɾ*, **yéɾ*, puis *jé* « hier » ;
-ariu,	**-áyɾ*, puis *-é* (fr. -ier) ;
*(l)lérida p. Ilerda,	*Lhéydo* « Lérida » ;

On a même, avec *í* tonique :

† *Kazaríth* ou † *Kadaríth*, **Kadaíth*, puis *Kadélh*, « Cazarilh » ou « Cazaril » (nom de village).

2° Quand de médiale elle est devenue finale. Ex. :

sēru,	*sé* « soir » ;
sŏror,	*só* « sœur » ;

Cf. ci-dessus *jé*, *-é* (Voy. plus loin les Finales).

2. Mais elle s'est maintenue dans les autres cas ; et même dans celui où elle était suivie de i, lorsqu'elle a eu un a après elle pour la soutenir. Ex. :

ĕra,	*êɾo* « j'étais » ;
parāre,	*paɾá* « parer » ;
*esser -áio,	*seɾê* « je serai » ;
clára,	*kláɾo* « claire » ;
pĭra,	*péɾo* « poire » ;
-ária,	**-áyɾo*, *-êɾo* (fr. ière).

f) Restent enfin s, d et n, plus ou moins dentales.

1°) s médiale est passée régulièrement à z entre deux voyelles[1] ; puis ce z a tendu à passer à *d*, et y est régulière-

[1] Mais s médiale prise au français donne *ch* devant *i* ; peut-être par **syi* (et d'ailleurs dans des mots empruntés assez anciennement, car aujourd'hui on aurait s). Ex. : *medechíŋ* « médecin », *kuchíŋ* « coussin »

ment passé (comme s issue de ti intervocalique ou de c devant e pénultième); le luchonnais actuel connaît pourtant beaucoup de formes avec *z*. Ex. :

cása,	larb. *káda*, luch. *kádo* ou *kázo*	« maison » ;
cáusa,	larb. *káwda*, luch. *káwdo* ou *káwzo*	« chose » ;
pausáre,	*pudá* ou *puzá*	« poser » ;
ásinu,	**ázne*, † *áze*	« âne », mieux que † *áde* ; d'aill. inusités ;
rosa,	*arrôzo*	« rose » ; etc.

Les formes avec *z* sont primitives, mais les formes avec *d* ont dû à un moment donné les remplacer toutes ; si aujourd'hui les formes avec *z* sont nombreuses et tendent même à prédominer, cela tient uniquement à des influences étrangères, qui ont rapporté le *z* (p. ex. du languedocien *káwzo* et du fr. cause et chose, pour *káwzo* ; du languedocien *áze*, pour † *áze*, etc.). Il peut même y avoir eu emprunt complet (p. ex. *arrôzo* peut-être). — Il suit de là que, aujourd'hui, les termes avec *d* sont plus sûrement anciens en luchonnais ; d'autre part, ils sont plus nombreux en larboustois.

Remarquons que s finale, devenue médiale dans certaines locutions composées, a été traitée de même. Ex. :

nudáwoti, -es « nous autres », c'est-à-dire « nous » ;
budáwoti, -es « vous autres », c'est-à-dire « vous » ;
de *núz, búz* (issus de nōs, vōs) et de *áwti, -es* (de alteri, -as).

On dit d'ailleurs plutôt à Luchon, aujourd'hui, *nuzáwoti, -es* et *buzáwoti, -es*. La vallée d'Oueil garde là le *d*.

(empr.? montalb. *kuysi*), *bechigánt* « vésicatoire » (litt. « vésicant »), *echchinapizmes* « sinapismes », *kapüchino* « capucine » ; — Cf. les mots pris à l'espagnol *chigárru* « cigare », de cigarro, et, avec *tch*, *Tchísku* « François », de Francisco ; et d'autre part les locutions *may-chí* « mais si », *adichát* « adieu » (de *a Dyéw syát* « à Dieu soyez »). Mais on dit *asasiná* « assassiner », etc. — Quant au ch médial français, il donnait sans doute autrefois *tch*, mais aujourd'hui il donne *ch*. Ex. : *Kutchá* « coucher », *pótcho* « poche », cf. *màrtcho* « marche ! » (interjection : se dit aux animaux) ; mais, plus récemment, *ek kuchánt* « le couchant », *marchá* « marcher », — et cependant *plántcho* « planche » avec *tch*, s. d. à cause de *n* (cf. plus loin dans les assimilations, *üŋ tchibáw* « un cheval », de *chibáw*).

Remarquons de plus que, même ici, le *d* a pu tomber. C'est ce qui explique les formes larboustoises

nwáti, -es, et même *náti, -es* « nous » ;
bwáti, -es, et même *báti, -es* (*b* très doux) « vous »,

issues de *nudáwti, -es* et de *budáwti, -es*, par chute du *d*, du *w* de *áwte* et même du *w* produit devant l'*a*. (Voy. l'Appendice II, à la fin des Consonnes).

2°) t médial (dans les cas où il ne se trouve pas devant un *y* persiste en passant à *d*[1].

Mais d médial, dans le même cas,

1. tombe régulièrement, notamment :

1° Devant ou après la pénultième atone. Ex. :

límpida,	*límpyo* « limpide », fém. ;
rápidu,	†*arrábi* « rapide » ;[2]
sápidu,	*Sábi*[2], c'est-à-dire « savoureux », et p.-ê. « sage » ;
ráncidu,	*arránsi* « rance » ;
gáudiu,	*góy* « joie » ;
(h)ódie,	**gwéy*, puis *gwé* « aujourd'hui » ;
vídeo, * vídio,	*béy* « je vois », montalb. *bézi*.

2° Devant la contre-finale. Ex. :

traditóre,	*traydú* « traître ».
ex-radicáre,	*echcharrigá* « arracher » (cf. montalb. *deraygá*).

3° Devant la tonique ou la contre-finale, notamment entre deux voyelles semblables. Ex. :

*vadáticu,	auj. *gádje* « gage, outil », p. *gwa(d)ádje* (emprunté, vu l'absence de *w* après *g* ? en tout cas influencé).

[1] Mais *ætáticu donne exceptionnellement *ádje* « âge », pour **edádje*, comme *vadáticu, *gádje* « outil », pour **gwadádje*. Il y a eu ici des influences analogiques, ou bien françaises. Remarquons encore *kwéyno* « couenne » ; cutĭna accentué sur Ĭ donne en montalb. *kudéno* ; le luch. suppose p.-ê. *cúdĭna, par **kúyna*.

[2] Le premier conservé, croyons-nous, dans le n. pr. de lieu *Arrábi* « Ravi » ; le second n. de famille et n. de ruisseau.

*credéntia,	*kreénso* « croyance » (mont. *krezénso*).
*sedéntia,	*seénso* « séance » ; p.-ê. mi-sav., c. le précédent.
De même	*búnko* « bosse », s. d. p. **budúnho* ; *búlh* « ventre », s. d. p. **budúlh* ou **budúnh*.
— radīce,	*arraíts* « racine », d'où *dezarraytsá* « déraciner » (mont. *deraysá*).
*mĕdúllu,	**mèútch*, mais auj. *môtch* « moelle » (mont. *mèwlo*, de mĕdúlla).
*vīdi p. vidī,	**beí*, **byi*, auj. *bí* « je vis » (arrensois *bíy* ; mont. *betsèyi* : infl. anal.).

4° Immédiatement après la tonique, et cela même devant a atone final. Ex. :

cŏda,	**kôa*, **kúo*, auj. *kwó* « queue » (larb. *kwá*).
crūda,	**krūa*, d'où larb. *krüá*, luch. *kryó* « crue ».
vádō,	*báw* « je vais » (mont. *báw*).
váde,	**báy*, auj. *bê* « va » (mont. *báy*).

Remarquons les exemples fournis par les verbes *béy* « voir », *káy* « tomber », *kréy* « croire », et le présent *báw* de *aná* « aller ».

Dans les infinitifs *béy*, *káy*, *kréy*, de ** videre*, *cádere*, *crédere*, il n'y a pas eu chute, mais vocalisation de d devant r (par l'intermédiaire des formes **bédre*, **kádre*, **krédre*) ; mais les formes infinitives, devant les enclitiques, *kaé-* et *kreé-* (Ex. : *kaé-n*, « en tomber », de **cadér(e)(i)nde* ; *kreé-w* « le croire », de **credér(e)(il)lu* ; voy. la Division III de la Phon.) rentrent dans la règle (*béy* ne change pas : *béy-ne*, *béy-le*, etc.). — On dit de même au participe *kaũt* « tombé », *kreũt* « cru ».

Pour les temps des modes personnels, il y a eu sûrement des influences analogiques, et le d paraît avoir parfois disparu par réduction de groupes de consonnes et non par chute entre deux voyelles. Voici, en tout cas, comment l'on conjugue :

1. Ind. Prés. *báw*, *bás*, *bá*, *bám*, *bát*, *bán*. — Impér. *bê*.
2. Ind. Prés. *béy*, *bés*, *bé*, *bém*, *bét*, *bén*. — Imp. (**bé*), *bét*. — Ind. Parf. *bí*, etc. — Subj. Imparf. *bíso*, etc. — *Béde*

(s. d. importé, qui existe à côté de *béy*, se conjugue régulièrement.

3. Ind. Prés. *káy, kás, ká, kaém, kaét, kán.* — Impér. *ká, kaét.* — Ind. Parf. *kaí*, etc. — Subj. Imparf. *kaéso*, etc.

4. Ind. Prés. *krév, krées, kré, kreém, kreét, krén.* — Impér. *kré, kreét* (larb. *krét*). — Ind. Parf. *kreí*, etc. — Subj. Imparf. *kreéso*, etc.

Remarquons encore les composés avec *ad.* Ad était passé à *a* comme préposition, et sans doute aussi comme préfixe. De là des formes comme :

ad-unde, *aún* « où » ;
ad-illu, *-aétch*, dans *adaétch* « à lui » ; etc.

Mais le *d* se rencontre, s. d. sous une influence savante, dans les composés récents comme *adumbrá* « ombrager », *adeská* « donner la becquée », et même les locutions comme *adaétch*, *tadakyéo*, etc.

2. d persiste pourtant devant a tonique. Ex. :

fidáre, *fidá* « fier » (montalb. *fizá*).
sūdáre, *sūdá* « suer » (mont. *sūzá*).
cedáre, *sedá* « céder » (mont. *sedá* et non °*sezá*).

Le *d* persiste même à toutes les formes de ces verbes, l'analogie agissant pour celles où il serait régulièrement tombé. (Sans compter les influences savante, comme p. ex. pour *sedá*, et étrangère, comme p. ex. pour *dezafyá* « défier » ; cf. ci-dessus le traitement de g intervocalique devant á).

C'est aussi par analogie avec les masculins et peut-être même les verbes correspondants qu'on a les féminins :

nūdo « nue », masc. *nūt* (montalb. *nūt*, *nūdo*) ; cf. *deznūdá*, « dénuer » et « dénuder ».

aygwasūdo « aqueuse », masc. *aygwasūt* ; cf. *sūdá* « suer », si du moins le mot ne vient pas d'*aygwáso* ; etc.

Dans les cas où il est tombé, le d a dû d'abord s'adoucir considérablement, non pas d'ailleurs pour donner un *z* franc, comme en montalbanais (*bézi* « je vois », *krézes* « tu crois », *krezénso*, *fizá*, *sūzá*, etc.), mais pour se réduire à un léger

souffle dental, aisément disparu depuis. Actuellement, *d* médial issu, soit de t, soit de d persistant, tend, surtout chez ceux qui veulent raffiner, à passer à *z* (*z* d'origine diverse et intervocalique étant, inversement, régulièrement passé à *d*). Certes, personne ne dit °*aymázo* pour *aymádo* « aimée » ; mais on pourra dire p. ex. *Awzízo* pour *Awzído* (n. de vache), le masculin n'existant pas, pas plus qu'un verbe apparenté, et ne pouvant pas montrer si l'on a affaire à un t adouci. On remarque bien, en tout cas, entre deux voyelles, ce son doux du *d*, assez analogue à celui que devait avoir le *ð* en grec moyen et le d barré en ancien celtique, annonçant un peu la z espagnole, et noté par nous, après J. Sacaze, *dh* dans la Revue des sons luchonnais, comme *gh* et *bh* les sons correspondants de *g* et de *b* médiaux. — (Voy. plus loin, dans C), 1) et 2), pour le *d* médial issu de c ou de t*y*).

3°) n médiale

1. tombe d'une manière générale, amenant ainsi souvent en hiatus e ou i, et e ou u, qui par suite passent à *y*, à *w* ou à *ẅ* en donnant de fausses diphtongues plus ou moins réduites depuis. C'est là un des traits caractéristiques de la phonétique gasconne et luchonnaise. Ex. :

e —	plēna,	*plyó* « pleine » (dépl. d'accent).
	strēna,	*estryó* « étrenne » (dépl. d'accent).
	tĕnēte,	*tyét* « tenez » (mais on dit à l'ind. et parfois à l'imp. *teŋgét*).
	*tĕnáculas,	*tyálhes* « tenailles ».
	vĕnīre,	* *byí, bí* « venir », à côté de *béŋge*.
	*vĕnīte (acc. sur ī),	larb. *byét* « venez » (en luch. ind. et imp. *beŋgét*).
	fĕnestra,	*fyêstro* « fenêtre ».
	*Bĕn(eh)arne(n)se,	*Byarnés* « Béarnais ».
	*tĕnerona,	*tyarrwó* « génisse de moins de trois mois » (*r* redoublée).
i —	*matrīna,	*mayryó* « marraine » (dépl. d'accent).
	cīnerariu,	*syarrê* « cendrier » (*r* redoublée, c. dans *tyarrwó*).
	molināriu,	*mulyê* « meunier ».

	rumĭnáre,	*arrümyá* « ruminer ».
	ad-mĭnas,	*amyés* « tu amènes » (dépl. d'acc.).
o —	ad-sŏnáre,	*asɯá* « appeler ».
	*latrōna,	*layrɯó* « voleuse » (dépl. d'acc., c. dans *tyarrwó*, etc).
u —	ūna	**ŭa*, d'où larb. *ẅá*, luch. *yó* ou *yú* « une » (dépl. d'acc.).
	prūna,	larb. *prẅá*, luch. *pryó* « prune » (dépl. d'acc.).
	prūnas,	larb. et luch. *prẅés* « prunes », c. *ẅés* « unes ».
	*prūnaria,	*prẅêro*, presque *prüêro*, « prunier ».
	*de- ou dis (je)jūnáre	*dejɯá* pour **dejẅá* « jeûner »[1].

A remarquer notamment un grand nombre de noms en *-yó* pour **-íno* (*kuzyó* « cousine » ; *bedyó* « voisine »), en *-ɯó* pour **-úno* (*layrɯó* « voleuse»), en *-yê*, *-yêro* pour **-inê*, **-inêro* (*mulyê* « meunier »), en *-ɯê*, *-ɯêro* pour **-unê*, **-unêro* (*predɯê* « prisonnier » ; *prinhɯê* « prunier »), enfin la plupart des verbes en *-yá* pour **-iná* ou **-ená* (*semyá* « semer » ; *amyá* « mener ») et *-ɯá* pour **-uná* (*buchwá* « boucher » ; *tapɯá* « boucher » ou « tamponner »).

C'est d'une manière semblable que *n* est tombée, plus récemment, dans :

yáwte « un autre, pour » *ũ(n) áwte*; f. *yáwto*.
yêrn « enfer », p. **in(ĥ)êrn*, **i(n)êrn*, **iêrn*, de infernu.

2. persiste régulièrement :

1° Après a tonique ou atone. Ex. :

vána,	*báno* « vaine ».
plána,	*pláno* « plaine ».
-ána,	*-áno* (Ex. : *kumbáno* « creux qui ressemble à une combe », etc.).
-anōne,	*-anúŋ*.
*panáre,	*paná* « voler ».

[1] Mais on dit *dejünú* « déjeûner », du français sans doute. Cf. ci-dessus *liidú* et *dezafyú*, *ligú* et *lyú*.

2° Après ŏ contre-tonique passé à *aw*. Ex.:

(h)ŏnóre, *awnú* « honneur ».
(h)ŏnéstu, *awnêst* « honnête ».

3° Dans des mots où le suffixe est d'origine romane (le féminin a alors été refait sur le masculin, avant que n finale fût passée à *ŋ*), ou bien qui sont de formation savante ou analogique, ou enfin empruntés[1]. C'est ainsi que s'expliquent les suffixes ou terminaisons toniques avec *n* persistante, bien qu'issue de n simple:

-éno. Ex.: *padéno* « poêle », qui suppose patĭna, avec ĭ tonique (p.-ê. emprunté : montalb. *padéno*).
-íno. Ex.: *kudíno* « cuisine »; *'jíno* p. *fiajíno* « fouine ».
-úno. Ex.: *Gaskúno* « Gasconne »; *búno* « bonne ».
-ūno. Ex.: *brūno* « brune », emprunté.

4° Quand il s'est produit un groupe soutenant n. Ex.: *arnélh*, *arnáwt*, *diménje*, *eskumiŋgát*, etc. V. les Groupes.

Il faut rapprocher la chute entre deux voyelles, en luchonnais (sauf généralement devant á, et, pour n, aussi après a) des médiales v ou b, et surtout g, r, d et n, de ce qui se passe en basque, où, d'après MM. Vinson et Luchaire, g, r douce, b, d et n se suppriment entre deux voyelles. Pourtant les médiales tombent plus généralement en français, même les fortes p, c et t, qui persistent en luchonnais. En revanche le français ignore la chute de n médiale, qui rapproche, on le voit, le luchonnais et le gascon en général du basque et de divers dialectes ibériques, tels que le portugais. — (En montalbanais, v et b médiaux donnent *b* doux, d donne z, n ne tombe pas).

3) *Finales*.

Dans les consonnes simples finales, nous pouvons distinguer deux groupes: les finales latines primitives, et les finales d'origine romane.

[1] *Jé* « Janvier » est luchonnais, mais *Ené* (m. sens) est pris à l'espagnol; — *dinés* « de l'argent », de denarios, est savant, etc.

a) *Consonnes finales latines.*

Elles étaient en latin c, d, n, m, b, l, r, t et s (Pour x, voyez les Groupes). La plupart sont tombées.

1°) c tombe régulièrement. Ex. :

sic,	*sí* (si, oui),
ecce(h)īc,	*así* « ici » et *sí* « ci ».
illac,	*lá* « là », etc.
ecce(h)ac,	*sá* « çà ».

Mais dans illac-intus, le c a dû être traité comme médial (et non cependant comme placé devant i : p.-ê. a-t-on dit jadis -**fiénts*, de intus), d'où *lagéns* « dedans » (v. fr. léans).

Quant à *ók* « cela », il doit venir, non de (h)ŏc, mais de *(h)ŏccu pour (h)ŏcce. (Cf. *akétch* de *eccu-ille, mais *asétch* de ecce-ille) ; (h)ŏc a donné *ó* « oui » ; — *ák* (m. s. que *ók*) est pour *á-(ó)k*, par apocope de *òk*.

2°) d tombe régulièrement. Ex. : ad, *a* « à ».

Cependant, ad est parfois *ad* devant une voyelle. (Ex. : *ad-aétch*) ; cela ne s'explique pas par son caractère proclitique, puisqu'il n'y a pas de *d* dans *-aétch* ; mais par une influence latine savante. Cf. *ad* préfixe, dans *adumbrá* « ombrager », *adeská* « donner la becquée », etc.

3°) n tombe régulièrement. Ex. :

nōn,	*nú* « non ».
nomĕn,	*nôm* « non ».
-ámen,	*-ám* (mais -ámine, *-áme*).

Elle s'est maintenue dans *en* « en, dans », de in. Cela doit tenir au caractère proclitique de la préposition in ; son n s'est trouvée par là traitée non comme finale, mais comme première consonne de groupe disjoint, devant les mots commençant par les consonnes, et comme médiale, devant ceux commençant par des voyelles, notamment des a : l'identité de sens et de fonction lui donnant d'ailleurs une forme unique *en* (sauf les assimilations qui la font passer à *ey* ou *em*. V. plus loin). — Cf. le traitement de in en espagnol et en français.

4°) m a disparu le plus souvent (finales am, um, em, im, accusatifs nominaux et 1res pers. verbales). Déjà dans le latin classique elle n'empêchait pas l'élision ; dans le latin populaire elle n'existait plus. Il est inutile d'en donner des exemples.

La seule exception est fournie par divers monosyllabes, où elle s'est maintenue en amenant la nasalisation de la voyelle précédente. D'ailleurs, il y a des monosyllabes où elle est tombée. Ex. :

	ta(m),	*ta* « tant, autant ».
	ja(m),	*já* « déjà, certes ».
	hĕ(m),	*ĥê* « eh ! » (interjection).
	su(m),	*só* « je suis ».
Mais	rem,	*arréŋ* « rien ».
	meum,	*mêŋ* « mien », et c. procl. *muŋ* de mum [1].
	tuum,	*tóŋ* « tien », et c. procl. *tuŋ* de tum.
	suum,	*sóŋ* « sien », et c. procl. *suŋ*, de sum.

Dans *arréŋ*, c'est peut-être pour une raison morphologique (cf. *arrés* de res) ; — dans les pronoms possessifs, peut-être pour distinguer meum de mĕ ? les autres par analogie ?

5°) b a prob. persisté en se vocalisant en *w*. Cf. l donnant *w*.

Sans doute, ăb est *ab* dans *abáns* « avant », mais ce mot est prob. emprunté. On dit dans le Larboust : *ab antík* « anciennement » ; mais la persistance du b ici doit s'expliquer comme ci-dessus celle du d : infl. latine savante. — Mais sŭb a donné *su* p. **suw* (régulier) dans les composés (Ex. : *subáylo*, *Supéna*, etc.).

6°) l s'est vocalisée en *w*. Ex. :

fĕl,	*ĥêw* « fiel ».
mĕl,	*mêw* « miel ».
Michaēl,	*Mikêw* « Michel ».
Gabriēl,	*Garbyêw* « Gabriel ».

Les deux derniers sont des mots mi-savants.

[1] *Mun*, *tun*, *sun*, qui se disent p. ex. devant *ôme*, *dmo*, ont une *n* qui s'explique p.-ê. c. celle de *en* de in, ou par l'infl. fr. Mais on dit *mèŋ amík*, *muz más* (*mus* pl. de *muŋ*), etc.

7°) r tombe régulièrement. Ex. :

1. soror, *só* « sœur ».
   dolor, *dó* « douleur ».
2. super, *sũp* ou *sũbe*, « sur », larboustois.
   Senior, *Sénhe* « Seigneur ».

Dans *sũbe*, *Sénhe*, l'*e* montre que r a dû faire groupe; cf. *kwáte* « quatre », de *quatt(u)or passé à *quatro.

Elle a persisté dans per, *per* « par, pour », *per* devant un mot commençant par une voyelle. La raison de ce maintien doit être la même que celle du maintien de n de in, dans *en* (v. ci-dessus). Cf. le traitement de per en espagnol et en français; et, pour *pera*, *pes*, voy. la Morphol. de l'Article.

8°) t tombe régulièrement. Ex. :

ĕt, *ê* « et ».
(h)abet, *á* « il a »,
cantat, *kánte* « il chante ».
vendit, *bén* « il vend », etc.

Cependant, il a dû donner le *k* final de la 3e pers. du sing. du passé défini de tous les verbes. Ex. :

kantêk « il chanta », de *kantá*.
sabék « il sut », de *sabé*.
benék « il vendit », de *béne*.
partík « il partit », de *partí*.

Le luchonnais est ici d'accord avec le languedocien, le quercynol, le gascon oriental, etc. (Inversement, l'auvergnat remplace c final par *t* : *kantêt* « il chanta »; *Urlhát* « Aurillac »; cf. *tabát*, à Montauban même, pour « tabac », luch. *tabák*). L'explication de ce passage de t à *k* dans cette seule circonstance doit se trouver dans l'influence du v (*w*) caractéristique du parfait latin, notamment à la 1re conjugaison : cantavit, lat. pop. cantavt, d'où *kantêk* (cf. partīvit, etc.). Le montalbanais a même généralisé la gutturale au parfait. (Ex. : parfait de *kantá* en montalb. : *kantêgi*, avec *g* presque insensible ou mieux mouvement guttural analogue à celui de *y* en luchonnais; *kantêgòs*, *kantêk*, *kantêgen*, *kantêges*, *kantêgu*). Cf. ci-dessus *gw* pour v ou w initial, germanique ou roman. Voy. l'Appendice II.

9°) s enfin tombe régulièrement, et serait sans doute tombée toujours si les exigences morphologiques ne l'avaient maintenue. Cela fait comprendre que, disparue comme marque du génitif (v. cep. les noms des jours), elle ait subsisté :

1. Comme signe du nominatif singulier. Ex. :

dies,	*diés* (à Artigue) ou *dyés* « jour ».
res,	*arrés* « personne ».
corpus,	*kôs* « corps ».
*fimus,	*fiyéms* « fumier ». — V. les Groupes.

2. Comme signe du pluriel masculin et féminin (*-s* de -os ou -es généralisés, *-es* de -as); Voy. cep. ci-dessus *nwáti*, etc. Remarquons de plus la chute de *s* dans les pron. enclitiques *mus* et *bus*, devant *-n* enclitique, de inde. Ex. :

'né-mu-n « allons-nous en »
'náb-bu-n « allez-vous en ».

Cf. en espagnol amamonos p. amamosnos.

3. Comme signe de la seconde personne du singulier de tous les temps, sauf ordinairement l'impératif. Ex. :

es,	*ês* « tu es ».
(h)abes,	*ás* « tu as ».
cantas,	*kántes* « tu chantes ».
cantabas,	*kantáwes* « tu chantais », etc.

4. Et même aux 1re et 2e personnes du pluriel, où sa chute est récente. Ex. :

cantamus,	**kamtáms*, puis *kantám* « nous chantons ».
cantatis,	**kantáts*, larb. *kantáts* et *kantát*, luch. *kantát* « vous chantez ».

V. plus loin les Groupes finaux et la Morphologie.

b) *Consonnes finales romanes.*

Les consonnes devenues finales ont en général persisté, mais en se conformant, comme les quelques consonnes finales latines qui ont persisté, à une loi générale qui veut, en luchonnais comme dans l'ancien français, que *toute consonne finale muette soit forte et sourde.*

b') Aussi celles qui étaient *fortes* et qui avaient dû s'adoucir en tant que médiales *sont-elles redevenues fortes* [1]. Ex. :

sapit,	*sáp* « il sait ».
locu,	*lók* « lieu ».
siti,	*sét* « soif ».
fusu,	*fũs* « fuseau » [2], etc.

Cependant, *r* fait exception. Sans doute, elle a dû d'abord persister ; mais aujourd'hui elle a régulièrement disparu. Ex. :

claru,	*klá* « clair ».
seru,	*sé* « soir ».
dūru,	*dũ* « dur ».
coriu,	**kwéyr*, auj. *kwé* « cuir ».
(h)eri,	**yêyr*, auj. *jé* « hier ».
-áre,	*-á*. Ex. : *avotá* « autel ».
-áriu,	*-ê*. Ex. : *pumê* « pommier ».
-âre, -ēre, īre,	suff. verbaux, *-á*, *-é*, *-í* (Ex. : *kantá*, *sabé*, *partí*, et tous les infinitifs où il ne s'est pas produit de groupes);

Cette règle se retrouve plus ou moins aujourd'hui dans presque toute la langue d'oc (le catalan, dans certains patois, garde r comme l'espagnol).

C'est donc sous des influences savantes ou étrangères que l'on a :

amaru,	*amár* « amer ».
pūru,	*pũr* « pur ».
auru,	*ór* « or » [3].

Peut-être le féminin (*amáro*, *pũro*) et les dérivés (*dawrá*) ont-ils contribué à ce phénomène ; mais cela n'aurait pas suffi, puisqu'on a *dũ*, *klá*, etc.

[1] Remarquons que *p*, *k*, *t* peuvent, en luchonnais, se trouver même après une voyelle atone. Ex. : *kánep* « chanvre », *dpit* « céleri », *párrik* « bercail », etc.

[2] casu aurait donc dû donner **kás* ; mais il donne *kách* « cas ». (Voy. ci-dessus s médiale, et ci-après le gr. ss-*y*).

[3] tauru a donné *táwre* (de *tabru passé à *tavru, ou du fém.).

Dans les verbes, l'analogie est intervenue. C'est ainsi qu'on a :

mŏrit, *môr* « il meurt », et non °*mó*, de *murí*.

Remarquons la chute de *r* devenue finale, même quand elle faisait primitivement partie d'un groupe avec une gutturale ou une dentale, vocalisées depuis. — Le luchonnais se sépare ici du montalbanais et des parlers de la Plaine en général. — Ce fait s'est produit notamment avec quelques infinitifs courants (sur lesquels les autres verbes de la 3e c. n'ont pas exercé d'influence analogique), et quelques noms fort usités. Ainsi on dit :

béy « voir », *kréy* « croire », *káy* « tomber », *plôy* « pleuvoir » (mont. *béze*, *kréze*, *plêwre*). — Voy. ci-dessus pour les trois premiers verbes. Ajoutons *fê* « faire ».
páy « père », *máy* « mère », *fráy* « frère », *aráy* « charrue » (mont. *páyre*, *máyre*, *fráyre*, *aráyre*), *swé* p. **swéy* « beau-père », etc.

mais on dit, avec *r* maintenue et *e* ajouté (Voy. ci-dessus) :

kwéyre « cuivre », *béyre* « verre », *eskáyre* « équerre », etc.

Au fond, c'est une *r* finale qui est tombée à l'infin. des verbes de la 3e conj. en général (*báte*, *díde*, *béne*, etc.). Voy. plus loin les Groupes.

On comprend aussi que *r* persiste dans les dérivés impropres. Ex. :

tír « traîneau », de *tirá* « tirer ».

Et dans les mots où elle formait le groupe rr. Ex. :

Carre,	*Gár* « (le pic de) Gar ».
carru,	*kár* « char ».
ferru,	*fêr* « fer ».

Cf. *kôr* « cœur », p.-ê. de cŏr, mais avec infl. des formes avec d (corde); ou plutôt empr., car *kó* existe ailleurs en gascon.

b″) Quant aux *douces* primitives :

1°) Ou bien elles sont tombées simplement, comme d[1]. Ex.:

cadit,	*ká* « il tombe ».
mágide,	**máyd*, puis *mé* « pétrin ».
pede,	*pé* « pied ».
fíde,	*fié* « foi ».
videt,	*bé* « il voit ».
crūdu,	*krū* « cru ».

2°) Ou bien elles ont persisté, comme m, j (= *y*) et v (= *w*)[2]. Ex.:

*racīmu (?)	*arradím* « raisin » (mont. *razín*).
fūmu,	*fūm* « fumée » (mont. *fūn*).
quómodo,	*kúm* « comment ».
Maju,	*Máy* « Mai ».
clave,	*kláw* « clef ».
vīvu,	*byéw* « vif », etc.

3°), 4°), 5°). Ou bien enfin, comme g, b, l et n, elles ont subi des modifications diverses. En effet,

3°) g, devant e et devenu final, s'est vocalisé en *y*. (Voy. plus loin l'Infl. des voyelles). Ex. :

mage,	*máy* « mais, bien ».
rēge,	*arréy* « roi ».
lēge,	*léy* « loi », etc.

4°) b et l[3] devenus finaux se sont vocalisés en *w* (et sont parfois tombés ensuite, notamment après *ó*). Ex. :

1. trabe,	*tráw* « poutre ».
debet,	*déw* « doit », etc.
(h)abet,	**áw*, puis *á* « il a ».
2. sale,	*sáw* « sel ».

[1] Réserve faite des cas où il s'est produit des groupes (dr, etc). — *blū* suppose s. d. *blūdu : d'où *blūdéyk* bleuâtre ». — *nin* « nid » est obscur : de *nindu p.-ê., p. nidu ?

[2] *y* et *w* romans sont souvent tombés. (V. ci-dessus Réduction des dipht., et ci-après b et l).

[3] Cf. la vocalisation de l finale de syllabe, dans l'intérieur des mots. (Voy. les Groupes, ci-après).

valet, *báw* « il vaut », etc.
sŏlu, **sów*, puis *só* « sol de l'anc. chambre unique ».
*vŏlet, **bów*, puis *bó* « il veut ».

On comprend aisément que h, passé déjà, en qualité de médiale, à *w*, soit resté *w*[1].

Pour l, la vocalisation a dû être plus tardive, si l'on en juge par analogie avec le français et par quelques autres indices: P. ex., la vocalisation de l devenue finale explique le pronom enclitique *-w* « le, lui ». Soit cantár(e)-(il)lu « le chanter », esp. cantarlo, vénasquais *kantá-lu*; en luch. on a *kantá-w*: la suppression de la finale (u) a donné ici **kantár-l*, et r est tombée, soit d'elle-même, soit devant *l*; d'où **kantá-l*, puis *kantá-w*. Ainsi la vocalisation de *l* est postérieure, au moins là, à la chute de r. On a de même, et plus aisément, **kántò-w* « chante-le », de cánta-(il) l(u). — En outre, il est probable qu'il n'y a pas eu d'abord, en luch., diphtongaison de la voyelle précédente; en fr., au contraire, -el est devenu -**eál*, puis -**eáw*, enfin -**áw*, auj. *-ó*, écrit -eau ou -au.

Il suit de la règle de vocalisation de l finale que les mots *tréw*, *aréw*, *Kristáw*, *jéw* supposent **tréñew* (* trifolu), * *ayréñew* (*acrifolu), **Kristóñew* (*Christópholu p. Christóphoru), **yéw*(*w*) (ebulu); voy. ci-dessus, et les Groupes finaux ci-après. — D'ailleurs l passée à *w* est tombée après *w* dans *jéw*, comme dans *Páw* « Paul », de Paulu. — Le suffixe masc. *-ó* suppose -**ów*. Ex.: *awryó* « loriot », p. * *awryów* (aureŏlu)[2].

Dans les dérivés impropres tirés des radicaux verbaux (cf. ci-dessus pour r), l a échappé à la vocalisation. C'est qu'ils sont probablement assez récents. Ex.:

idól « hurlement », de *idulá*;
ból « vol », de *bulá*;
ganhól « cri plaintif de chien », de *ganhulá*.

[1] *Kánep* « chanvre », suppose donc s. d. *cánnape p. *cánnabe qui aurait donné °*kánew*; et *séggle* « seigle » est s. d. emprunté, car sécale aurait donné °*ségew*.

[2] Il suit de là que les mots *sól* « sol », *arrusinhól* « rossignol », *fidél* « fidèle », *krüél* « cruel » sont pris au fr., car on aurait dû avoir *só* (V. ci-dessus), °*arruchinhó*, °*fiyéw* et °*krÿéw* (avec même *é* au lieu de *é* pour ces derniers). — *Espanhól* est pris aussi au fr. ou à l'esp.

Súl « seul », de sōlu, et *môl* « il moud », de mŏlet, sont des irrégularités: le premier a subi l'influence du fém. *sůlo*; le second s'explique par l'analogie, le verbe *môle* étant peu usité, tandis que valet a donné *báw*, * volet *bó* p. * *bôw*, formes consacrées, quoiqu'on dise *balé* et *bulé*.

5°, n médiale, devenue finale, persistait sans doute encore, bien qu'affaiblie, quand les terminaisons qui la suivaient sont tombées. Depuis, elle a été traitée de deux façons.

1. Ou bien elle s'est changée en *ŋ*, en amenant la nasalisation gutturale de la voyelle précédente. Ex.:

-ánu, -óne, -ine ou -ĭnu, etc.	*-áŋ*, *-úŋ*, *-íŋ*, etc.
cáne,	*káŋ* « chien ».
Averánu,	*Awerâŋ* « Avéran » (dieu pyrénéen).
bene,	*béŋ* « bien ».
vinu,	*bíŋ* « vin ».
Ilixone,	*Lŭchúŋ* « Luchon ».
ūnu,	*ũŋ* « un »[1].

2. Ou bien, ce qui est plus rare et bien curieux, elle est passée à *m*. Cela s'est produit surtout avec les finales -óne et -ánu. Ex.:

potione,	*pudúm*, p. * *puzúm* « poison ».
pavone,	*paúm* « coq de bruyère ».
venenu, ou mieux du fr.	*bením* « venin »[2].
* postánu (?),	*pustám*, dans la locution *ũŋ fiũst de pustám*, c'est-à-dire « six planches ».
* pectoránu (?).	*peterám* pour * *peytrám* « entrailles de mouton ».

De même *turrúm* « espèce de gâteau rond », de * turone p. turunda ? (cf. *tŭrro* « motte », dim. *turrôk*;

[1] Pour *kín*, voy. la 3e P. de la Phon., et comp. *en* de in, ci-dessus.

[2] Cf., en français même, venimeux, étamer (d'où s. d. le luch. *estamá*). Le français a p.-é. dit jadis * venim, sous l'infl. du v, ou du moins de la désinence -aim de -amen. En tout cas, les dérivés avec m sont analogiques. Voy. Suchier, *Le français et le provençal*, p. 141.

tŭrúŋ « sommet arrondi » ? — pourtant le fém. est *turrúmbo* « caillou rond » ; mais l'espagnol donne turrón : *turrúmbo* a donc s. d. un *b* analogique).

Et plus sûrement : *burrúm* « nœud sur un arbre » ; esp. borrón, et languedoc. *burrú*.

Gurrúm (n. pr. de lieu), larb. à côté de *Gurrúŋ* et de luch. *Gŭrrúŋ* ou *Gŭrrúm* ; identique à *gŭrrúŋ* « cercle des hanches, cirque ».

C'est ainsi que s'expliquent encore les mots :

búm « lac des hauteurs » ; espagnol de la région de Vénasque ibón (de *ipone ??).

Buzôm ou *Bunzôm*, dimin. *Bundumét*, p. **Bunzumét* (noms d'h.), s'il suppose Bonxsŏne, donné par les inscriptions luchonnaises ; avec ŏ toutefois, et tonique (cf. le suffixe -ŏlu), pour expliquer *ó*. Mais il faut sans doute penser tout simplement à bonus-(h)omo [1].

† *tarám*, vieux mot pour dire « tonnerre », qui suppose donc *taráne. Tarānis se trouve chez Lucain [2].

Maintenant, comment comprendre cette transformation ? Y a-t-il eu ici influence de m finale ? Non, car m était tombée dès le latin populaire. — Nous croyons qu'il y a eu : 1° Une certaine tendance à fermer les lèvres, en prononçant n affaiblie. (En portugais, nt a donné aux 3es pers. du plur. m). Qu'on essaie de fermer les lèvres en prononçant *ŋ* finale, on aura *m*. Cette tendance peut avoir été favorisée par l'*ú* issu de -ōne ; mais elle a résulté plutôt de ce que la plupart des mots où s'est produite une *m* commençaient par une labiale (*paúm*,

[1] Voy. J. Sacaze, *Hist. anc. de Luchon*, p. 41 : BONXSONI. — Peut-être dans les mots à terminaison semblable, donnés par les inscriptions (CALIXSON. OMBEXSON, etc.), avait-on -ōne, avec ŏ tonique pourtant, et non -ōne, c. dans ABELIONI, ILIXONI, etc ? — Cf. Bonxor(i)u donnant *Busór* (n. d'h., prob. catalan).

[2] *Tarám* est masculin. Ce serait là le nom du Jupiter luchonnais. (Voy. J. Sacaze, *Hist. anc. de Luchon*, p. 34 : I O M.) — M. Bertrand croit Tarānis féminin chez Lucain ; rem. l'ā.

pudúm, *bením*, *burrúm*, *pustám*, *peterám*, *búm*): les lèvres, écartées par cette explosive initiale, n'ont fait que retomber sur place; — 2° Une influence analogique de ces mots sur les autres; — 3° Une influence analogique du suffixe *-ám*, de -ámen (fr. -ain p. -aim). Ex.: *tarügám*, *jümbertám*, *siwedám*, « touffe ou massif d'angéliques, de persils, d'aconits »; p.-ê. même *pustám* et *peterám* contiennent-ils ce suffixe.

Quoi qu'il en soit, le passage de n devenue finale à *m* est resté à l'état d'exception (bien que les finales en *m* soient fréquentes en luch., tandis que le montalb. les a ramenées à *n*); la règle, c'est qu'elle donne *y*.

3. Ajoutons que *n* en groupe, devenue finale, est tombée comme n finale latine. Ex.: *ôme* [(h)omine], *echcháme* (examine); cf. la chute de *r* finale, et voy. plus loin.

B. Sarrieu.

(*A suivre.*)

BIBLIOGRAPHIE

REVUE DES REVUES

The american journal of philology, XXIV, 1, 2. — *H. C. Nutting* : The order of conditional thought, pp. 25 et 149 ; — *Edwin W. Fay* : Latin étymologies, p. 62.

Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord, XXX, 1. — *R. de Boysson* : Une chanson d'amour composée au XIIe siècle par Bertrand de Born, p. 61.

Bulletin périodique de la Société Ariégeoise des sciences, lettres et arts, IX, 1, 2, 3. — *Abbé Castet* : Proverbes patois du Couserans, p. 7 ; — *F. Pasquier* : Réglement pastoral à la fin du XVe siècle dans la vallée du Couserans, p. 16 ; — *Flous* : Remedis d'et temps bielh en pays de Couserans, p. 31 ; — *F. P.* : Quittance de cent écus d'or faite par Raymond-Roger de Comminges, vicomte de Couserans, à Gaston-Lévis, seigneur de Léran, le 11 août 1425, texte roman, p. 156.

Journal des Savants, 1903, n° 6. — *A. Thomas* : La chanson de Sainte Foi, p. 337.

Recueil de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Tarn-et-Garonne, 2e s., t. XVIII. — *A. Gandilhon* : Note sur quelques recettes médicales du XVe siècle, p. 117 ; — *E. Forestié* : Inventaire du XVe siècle, p. 137.

Revista Lusitana, VII, 3 — *Marques de Barros* : O Guinèense (*suite*), p. 166 ; — *J. Leite de Vasconcellos* : Estudos de philologia gallega, p. 198 ; — *E. Pacheco et C. Michaelis de Vasconcellos* : Dizer d'alguem «cobras e lagartos », p. 230.

Revue de Gascogne, nouv. série, t. III. — *Ch. Samaran* : Un inventaire du château de Mazères au temps du cardinal Louis d'Este, archevêque d'Auch (août 1583) , p. 145 ; — *L. Bellanger* : les dépenses d'un épicier à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe, p. 241 ; — *L'abbé V. Foix* : Folklore : glossaire de la sorcellerie landaise, p. 257.

Revue de philologie française et de littérature, XVII, 2. — *L. Vignon* : Les patois de la région lyonnaise : le pronom régime de la troisième personne (*suite*), p. 89 ; — *E. Casse et E. Chaminade* :

Vieilles chansons patoises du Périgord, p. 114; — *L. Clédat* : Sur le traitement de o après la protonique et la pénultième atone, p. 122.

Revue hispanique, IX. — *R. Cuervo* : « Lindo », p. 5; — *Id.*: El elemento popular en el Diccionario de la Academia española, p. 12; — *G. Baist* : « Mono », p. 18; — *J. D. Fitz-Gerald* : Spanish Etymologies II, p. 20; — *D. Lopes* : Toponymia arabe de Portugal, p. 35; — *R. Foulché-Delbosc* : Etude sur le « Laberinto » de Juan de Mena, p. 75; — *K. Haebler* : Bemerkungen zur « Celestina », p. 139; — *R. Foulché-Delbosc* : Observations sur la « Célestine » II, p. 171; — *Id.*: La « Penitencia de amor » de Pedro Manuel de Urrea, p. 200; — *J. Massó Torrents* : « Dos poemes catalans del XIV^en^ segle, sobre la vida de la gent de mar, p. 241; — *R. F.-D.*: Razonamiento que faze Johan de Mena con la muerte, p. 252; — *Id.*: Requesta al marques de Santillana, p. 255; — *Id.*: Coplas de « Trescientas cosas mas », p 261; — *Id.*: Deux « Romances de Germania », p. 269; — *Id.*: Huit petits poèmes, p. 272; — *A. Bonilla y San Martin* : La vida del picaro, p. 295; — *C. B. Bourland*: Comedia muy exemplar de la marquesa de Saluzia llamada Griselda, compuesta por Nauarro, p. 331; — *A. Restori* : Los trabajos de Josef, auto de J. de Caxés, p. 355; — *A. Galante* : Proverbes judéo-espagnols, p. 440; — *Z. Consiglieri Pedroso* : Poesias populares portuguesas, p. 455.

Romania, XXXII, 2. — *A. Thomas* : Le suffixe « aricius » en français et en provençal, p. 177; — *P. Rajna* : Le origini della novella narrata dal « Frankeleyn » nei « Canterbury Tales » del Chaucer, p. 204; — *P. Meyer* : Recettes médicales en provençal, p. 268; — *A. Jeanroy* : Fr. « sémillant », p. 300; — *G. L. Kittredge* : The chanson du comte Herniquin, p. 303.

Romanische forschungen, XIV, 3. — W. Steuer : Die altfranzösische « Histoire de Joseph, p. 227.

Studj di filologia romanza, IX, 3. — *P. Savj-Lopez* : Il canzoniere provenzale J., p. 489; — *G. Crocioni* : « La intervenuta ridicolosa ». Commedia in dialetto di Cingoli (Macerata), 1606, p. 617; — *F. L. Mannucci* : « Del libro de la misera humana condicione ». Prosa genovese inedita del secolo decimoquarto, p. 676; — *Giuseppe Flechia* : Note lessicali ed onomatologiche di Giovanni Flechia, p. 693; — *F. d'Ovidio* : Per il dialetto di Campobasso, p. 707; — *G. Popovici* : Nuove postille al dizionario delle Colonie rumene d'Istria, p. 714.

Studi glottologici italiani, III. — *T. Zanardelli* : I nomi locali in « -aticus » nell' Emilia e nella Romagna, p. 1; — *D. Olivieri* : Studi sulla toponomastica veneta, p. 49; — *G. de Gregorio e Chr. F. Sey-*

bold : Glossario delle voci siciliane di origine araba, p. 225; — *G. de Gregorio* : Nuovi contributi alla etimologia e lessicografia romanza con ispeciale riguardo ai dialetti siciliani, p. 253; — *Id.*: Sur la simplicité de deux articulations prépalatales et sur la nécessité d'admettre une classe de phonèmes ainsi nommés, p. 299.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Letterio di Francia. — Franco Sacchetti Novelliere, Pisa, Nistri, in-8°, 344 pages, 1902.

Francesco de Sanctis appelle Franco Sacchetti le dernier *Trecentista*. Les écrivains du XIVe siècle ont ceci de commun qu'ils ne se sont point isolés de la vie de leur époque Quand on veut les connaître il faut commencer par les replacer dans le milieu où leur existence s'est déroulée. L'auteur de cette érudite et patiente monographie, M. di Francia, a eu raison de faire précéder son étude sur le *nouvelliste* par des renseignements sur l'*homme*. Franco Sacchetti appartenait à une illustre famille florentine, du parti guelfe, que Dante rappelle avec honneur au chant XVI du *Paradis*. Son père était marchand, et le jeune Franco, demeuré orphelin, voulut exercer un métier si répandu et si estimé parmi ses compatriotes. Mais les temps troublés où il était destiné à vivre, peut-être aussi une certaine inaptitude pour le négoce, empêchèrent ses affaires de prospérer. Il dut solliciter de la République des emplois : il fut ambassadeur, prieur, podestat en diverses localités de Romagne et de Toscane; mais il ne sut jamais s'élever aux premiers rôles et, dans les situations assez importantes qu'il occupa, s'il montra de l'honnêteté et de la probité, il ne fit jamais preuve de ce profond esprit politique qui était comme inné chez les Florentins. On ne peut donc pas évoquer ici le grand souvenir de Dante ou de Pétrarque, et les invectives de Sacchetti contre le pape Grégoire XI pâlissent à côté de l'inspiration patriotique si véhémente et si sincère qu'on rencontre dans la *Divine Comédie* et dans le *Canzoniere*. Il y eut pourtant dans la vie de Franco un événement tragique dont on aimerait à trouver l'écho dans son œuvre : son frère Giannozzo, poète lui aussi, de mœurs peu régulières, de conduite peu honorable, ambassadeur de la République à Sienne, accusé de tramer un complot, fut emprisonné et eut la tête tranchée le 13 octobre 1379. Quelle fut la conduite de Franco dans cette circonstance terrible? M. di Francia affirme que *nous ne pouvons pas le supposer un frère dénaturé.*

M. d'Ancona, au contraire, ne craint pas dans son *Manuel* d'écrire ces paroles sévères : « Nella condanna di lui (Giannozzo) Franco

ebbe parte diretta, non molto chiara a noi, ma certo non bella ». M. di Francia cite un fait qui, selon lui, prouverait l'estime et l'affection dont jouissait Sacchetti, et qui nous semble au contraire montrer qu'il abandonna Giannozzo à sa cruelle destinée. Quelque temps après le supplice de ce malheureux, les Florentins édictèrent une loi qui excluait pendant dix ans des charges publiques les parents des rebelles condamnés depuis trois ans. Franco échappa à la rigueur de cette loi « *per esser tenuto*, dit l'Ammirato, *uomo buono* ».

Un *bonhomme* avisé et malicieux, tel nous apparaît en effet Sacchetti dans son œuvre.

Franco a composé des poésies, des *Sermons évangéliques* et les *Trecentonovelle*. Son *Canzoniere* est encore en très grande partie inédit et on en attend depuis longtemps la publication promise par M. Morpurgo. Les vers que nous connaissons déjà ne manquent pas de valeur, et ses *Ballades*, ses *Madrigaux*, ses *Chasses*, ses *Frottole* elles-mêmes, parfois si obscures et si ennuyeuses, offrent toutes un caractère saisissant de gaieté et de raillerie. Mais l'originalité de Sacchetti comme poète se révèle surtout dans une composition curieuse intitulée : « *La bat'aglia delle vecchie colle giovani* ». Sacchetti célèbre les principales beautés de Florence et chante leur victoire sur les vieilles envieuses ; ce poème peut être considéré comme un des premiers modèles du genre héroï-comique.

Il n'y a pas antinomie entre le poète et le conteur ; l'un et l'autre ont au moins un trait qui les relie : le don d'observation et la tendance à moraliser. Si M. di Francia avait voulu écrire sur Sacchetti une étude qui fut avant tout littéraire et psychologique, il n'aurait pas négligé sans doute l'examen des poésies de Franco. Mais M. di Francia s'est proposé autre chose, il a entrepris une tâche plus ardue, qui l'a placé en quelque sorte au centre de la Nouvelle italienne, d'où il pourra rayonner et continuer ses travaux. Il a voulu, pour ainsi dire, établir la généalogie de chaque nouvelle, son ascendance, sa diffusion à l'époque ou vivait l'auteur, sa filiation dans l'avenir ; ici, il faut louer presque sans réserve : le jeune critique italien a lu, outre les textes essentiels, tout ce qui a été écrit d'important en Europe sur la matière. Après avoir surpris dans les *Sermons* eux-mêmes, sous le fatras pédantesque et théologique, les premières tentatives du conteur plaisant et jovial, M. di Francia aborde les *Trecentonovelle*. Nous voyons défiler devant nos yeux les caractères et les types les plus variés, les figures les plus curieuses : marchands, moines, juges, magistrats, chevaliers : des artistes comme Giotto, des poètes comme Dante et Cavalcanti, des princes comme Bernabò Visconti, des papes comme Boniface VIII, toute une

foule de bouffons (*uomini piacevoli*) ou de gens simples (*uomini nuovi*).

Cette œuvre si vivante devient encore plus variée et plus animée dans le livre de M. di Francia : les personnages historiques et connus y sont éclairés par de nouveaux traits qui font mieux goûter l'anecdote ou l'aventure dont ils sont les héros. La tradition populaire, tout en gardant sa physionomie locale, nous intéresse davantage lorsque nous la retrouvons ailleurs, semblable dans le fonds, diverse dans les détails et dans les incidents. M. di Francia a clos son étude par quelques considérations sur la valeur esthétique des *Nouvelles* de Sacchetti ; sur ce point, il avait été déjà précédé par des maîtres comme Camerini ou Bacci en Italie, et E. Gebhart en France; mais sa longue familiarité avec Franco lui a permis d'apporter certaines idées personnelles et souvent neuves. Cependant la valeur principale du livre consiste dans ce que l'auteur lui-même appelle les sources et les rapprochements (*fonti e riscontri*). Dans cette voie, M. di Francia fait déjà preuve de qualités trop sérieuses pour qu'on ne l'encourage pas à appliquer la même méthode aux autres grands nouvellistes italiens.

Martin Paoli.

Lewis Einstein. — The italian Renaissance in England. Studies. Un vol. petit in-8°, XVIII-420 pp., New-York. *The Columbian University Press.* London, Mac Millan, 1902.

L'Angleterre eut, au milieu du XVIe siècle, une crise de nationalisme clérical et politique qui y ruina l'influence de la Renaissance italienne, à peu près complètement. Comment cette influence avait fait assez de progrès pour arriver à être considérée comme un danger social, c'est ce que vient d'étudier dans un très bon livre un érudit américain, M. Einstein. Il montre les diverses étapes de cette influence. Elle fut représentée d'abord par un grand nombre d'ecclésiastiques et de prélats, puis par des lettrés, des humanistes comme Poggio Bracciolini et Enea Silvio Piccolomini. A la fin du XVe siècle, beaucoup d'Italiens occupaient de hautes fonctions de cour, et Henri VIII faisait travailler, comme François 1er, des architectes et des artistes italiens. Bernardino Ochino et autres réfugiés italiens prêchèrent avec succès en Angleterre la foi protestante. Le commerce italien y a laissé de durables traces, qu'attestent encore aujourd'hui *Lombard Street* au cœur de Londres, et la persistance de certains termes techniques dans les livres de commerce anglais. L'auteur traite avec un soin particulier ce chapitre des relations commerciales et financières avec l'An-

gleterre. Un grand essor d'italianisme fut dû à Humphrey de Glocester, fils d'Henri IV. En correspondance avec tous les érudits de son temps, ce prince, surnommé le bon duc, constitua et légua à la petite bibliothèque d'Oxford une ample collection des classiques retrouvés par les Italiens, des œuvres de Dante, de Boccace et de Pétrarque : il forma le noyau premier du groupe humaniste anglais. M. Einstein montre quels furent les deux types principaux du développement italien en Angleterre : le voyageur et le courtisan. Le courtisan (encore si rude de mœurs et si ignorant au temps d'Henri VIII, qui se plaignait de l'incapacité de sa noblesse et regrettait d'être contraint de recruter son personnel administratif dans les classes inférieures), se forme à l'école du *Cortigiano* de Castiglione, des écrits chevaleresques de Romei et de Guazzo et surtout du *Galateo* de Della Casa. C'est aussi avec des maîtres et dans des livres italiens que l'anglais étudie l'escrime et l'équitation. Des mœurs polies, le goût alla aux idées, aux lettres et aux arts : d'où un grand nombre de touristes anglais en Italie voyageant pour leur instruction ou leur plaisir, et non plus comme jadis par piété ou pour leur commerce. Ce chapitre est d'un intérêt particulier. Il faut constater le contraste entre les descriptions de l'Italie du commencement du XVIe siècle, encore tout à fait médiévales, comme celles de Richard Guylford et de Richard Torkington, de 1506, et les récits des voyageurs plus récents, capables de donner une forme personnelle à leurs souvenirs, parce qu'ils arrivaient en Italie en ayant déjà quelque connaissance et dans l'intention de la contrôler : tels furent Thomas Holz et surtout William Thomas qui, après cinq ans de séjour en Italie, en écrivit une sorte d'histoire philosophique, destinée à montrer comment les guerres civiles peuvent ruiner une nation enrichie par les arts de la paix. Médiocre comme histoire, le livre de W. Thomas est fort intéressant comme guide et bien documenté en notions archéologiques. On voyait dès ce temps beaucoup de gentlemen anglais en Italie, et un grand nombre d'étudiants anglais dans les plus célèbres universités italiennes. Les uns et les autres étudiaient langue et littérature, mais apprenaient aussi des vices spéciaux, qui valurent aux anglais « Italianized » la triste réputation d'Oscar Wilde. La fréquentation des deux peuples produisit des rapprochements dans les idées : c'est peut-être en Angleterre que Machiavel trouve son disciple le plus convaincu : le chancelier Thomas Cromvell pratique les principes du *Principe*. Dans son dernier chapitre, l'auteur examine l'influence de la poésie italienne sur la poésie anglaise : ce sujet mériterait un livre à lui seul. Aussi M. Einstein n'en a-t-il donné, et ne pouvait-il en donner ici, qu'une esquisse : elle est nette et bien documentée. Je ne goûte cependant pas beaucoup son hypothèse sur le voyage de Shakespeare en Italie et les conditions dans lesquelles il

aurait été fait. En résumé, le livre de M. E. est un excellent tableau d'ensemble d'une partie encore très peu connue de l'histoire de la civilisation italienne et de son rayonnement à la Renaissance.

L. V.

Maurice Albert, *Les Théâtres de la Foire* (1660-1789), Paris, Hachette, 1900, 312 p. in-16. — **Id.**, *Les Théâtres des Boulevards* (1789-1848), Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1902, 381 p. in-16. — **Oskar Klinger**, *Die Comédie-Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi. Ein Beitrag zur Litteratur-und Sittengeschichte Frankreichs im siebzehnten Jahrhundert* (dissertation de Zurich), Strasbourg, Trübner, 1902, 232 p. in-8°.

La comédie Italienne de Paris et les théâtres de la foire et des boulevards sont à la mode. L'an dernier, M. Bernardin les a étudiés d'ensemble, de 1570 à 1791, dans un livre que nous avons signalé ici même. Depuis, M. Oskar Klinger a consacré à la Comédie-Italienne du XVIIe siècle une dissertation de doctorat, et M. Maurice Albert, qui déjà avait raconté par quelles vicissitudes étaient passés les théâtres de la foire et des boulevards de 1660 à 1789, a poursuivi l'histoire des théâtres des boulevards de 1789 à 1848.

La dissertation de M. Klinger est une étude érudite et très consciencieuse, qui, malgré quelques taches inévitables, fournit sur le recueil de Gherardi, sur les auteurs dont il nous a conservé les œuvres, sur les pièces qu'il reproduit et sur les sujets, le caractère, le mode de représentation, la *poétique* de ces pièces les plus utiles renseignements.

Les volumes de M. Maurice Albert témoignent aussi de lectures fort étendues, mais ils s'adressent au grand public et évitent jusqu'aux apparences de la pédanterie. Peut-être même les évitent-ils avec trop de soin. Le récit ne perdrait rien de son agrément s'il était plus rigoureusement borné à ce que les documents et les textes nous peuvent apprendre; les notes n'en seraient pas plus lourdes si elles s'astreignaient parfois à nous donner des références plus précises [1]; des

[1] Ainsi, *Théâtres de la Foire*, p. 16, n. 1, pourquoi ne pas dire en quelle année ont été faites les dépenses dont les registres de la famille royale font mention? — P. 18, n.: « Aussi est-ce de cette époque (fin du XVIIe siècle) que date le sifflet. » On sifflait à l'Hôtel de Bourgogne dès le temps de Gaultier-Garguille. Voy. mon *Théâtre fr. avant la période classique*, p. 205. — Dans *Les Th. des boulevards*, on regrette souvent de ne pas trouver la date de telle œuvre caractéristique ou de telle déclaration qui intéresse l'histoire de la lutte entre classiques et romantiques.

divisions mieux marquées guideraient fort utilement le lecteur dans le dédale d'un sujet aussi compliqué que l'histoire des théâtres forains [1]; et un tableau chronologique des théâtres (au moins des principaux) depuis 1789 rendrait impossibles les confusions que les lecteurs du second volume risquent parfois de commettre.

C'est une histoire terriblement embrouillée que celle des théâtres de la Foire ; mais elle est aussi fort amusante et instructive, et l'on s'en convaincra vite en lisant le volume que M. Albert lui a consacré. Que d'énergie, de persévérance et d'ingéniosité n'a-t-il pas fallu aux Alard, aux Bertrand, aux Monnet, aux Audinot, aux Nicolet, aux L'Écluse pour fonder, soutenir, rétablir sans cesse leurs modestes scènes, en butte aux persécutions de ces hauts seigneurs : l'Opéra et la Comédie-Française ! Quelles trouvailles n'ont pas faites leurs fournisseurs de pièces : les Fuzelier, les d'Orneval, les Lesage, les Piron, les Panard, les Favard, les Vadé ! Et quelle influence (dont on oublie trop souvent de tenir compte) les pièces foraines, animées, irrégulières, réalistes, égayées par la machinerie et la mise en scène, n'ont-elles pas dû avoir sur les transformations d'un art dramatique moins humble ! L'ouvrage de M. Albert abonde en citations amusantes et en rapprochements piquants : signalons notamment l'analyse de *l'Art du Théâtre en général*, de 1769, cette curieuse théorie de l'opéra bouffon que Nougaret écrivait en consultant sans relâche l'*Art poétique* de Boileau.

Dès 1726, p. 158, M. Albert a remarqué qu'une mesure prise par le cardinal de Bissy, propriétaire de la Foire Saint-Germain, préparait de loin la naissance des scènes des boulevards. Cette naissance s'est produite vers 1760, et dès lors M. Albert a prêté une attention toute particulière aux origines, aux luttes, au triomphe des nouveaux théâtres. En 1789, quand finit le premier volume, il en est trois de florissants : *la Gaîté* de Nicolet, *l'Ambigu-Comique* d'Audinot, *les Variétés amusantes* (*le Palais-Royal*) de Gaillard et Dorfeuille. On voit que, dès ce moment, ce n'est pas sur les boulevards que tous les théâtres dits des boulevards sont situés ; ce n'est pas sur les boulevards non plus que s'établiront la Montansier et les acteurs du Marais, de la Cité, etc., etc. Mais l'appellation est commode, elle est en grande partie exacte, et M. Albert ne sera amené qu'en 1830 à écrire : « Les

[1] Les diverses phases de l'histoire de l'opéra-comique ne se distinguent qu'avec peine, et le genre paraît avoir été déjà fondé plusieurs fois quand nous lisons (*Théâtres de la Foire*, p. 215) ces lignes insuffisamment expliquées par ce qui précède : « En janvier 1762, Louis XV réunissait au théâtre italien de la rue Mauconseil les spectacles du préau Saint-Germain et du faubourg Saint-Laurent. Le genre nouveau de l'Opéra-Comique, le genre moderne, était fondé en France. »

anciens spectacles de la Foire étaient devenus, en 1789, les spectacles des boulevards, ils sont maintenant les spectacles de tout Paris. » (*Th. des Boulev.*, p. 334.)

Dans le second volume, l'histoire des théâtres mêmes et de leurs troupes reste curieuse. Comme nos pères, nous finissons par nous attacher à ces amuseurs infatigables et ingénieux : Nicolet et Audinot ; il ne nous est pas indifférent de savoir si la Porte Saint-Martin, par exemple, après avoir commencé par de grands succès, sera uniquement consacrée à des jeux gymniques, comme le veut Napoléon, ou si elle remettra son admirable scène à la disposition des dramaturges ; l'augmentation ou la diminution du nombre des salles ouvertes au public nous intéressent, aussi bien que les discussions sur la liberté des théâtres et sur la censure. Mais c'est surtout par ses rapports avec l'histoire politique et avec l'histoire de l'art dramatique que l'histoire des théâtres retient notre attention, d'autant que M. Albert, après avoir fouillé dans les collections du musée Carnavalet et des Archives nationales, apporte ici sa bonne part de faits nouveaux et de remarques importantes.

Depuis 1789, les théâtres ont parfois satirisé les gouvernements de la France ; mais plus souvent ils ont fait comme le Paillasse de Béranger, qui ne sautait point - *s* - *à demi*, qui sautait pour tout le monde: Robespierre comme Louis XVI, Bonaparte comme Tallien, les Trois Glorieuses comme la Restauration ont été l'objet d'à-propos enthousiastes. Après Muret et plusieurs autres, M. Albert a exposé cette « histoire par le théâtre » au moyen d'analyses ou de citations piquantes. Mais il s'est efforcé de mieux marquer l'attitude prise par chaque scène en particulier, et surtout de réduire dans d'exactes bornes leur rôle politique à toutes : les pièces gaies, nous dit-il, ont eu le plus grand succès en 1793 ; — « sur deux cents pièces environ jouées dans les derniers mois de 1794 et en 1795, quarante à peine sont politiques, et la plupart des théâtres populaires, fidèles à leurs traditions, restent toujours et avant tout des lieux où l'on s'amuse » (p. 147). C'est que toujours et avant tout, il s'efforcent de suivre le goût public, et, ce faisant, il leur arrive de l'accélérer et de le diriger: vers 1831, le Vaudeville, les Variétés, l'Ambigu, la Porte Saint-Martin, la Gaîté...., avec leurs pièces napoléoniennes, et, plus qu'eux tous, le Cirque Olympique, avec des spectacles éblouissants, comme le *Passage du Mont Saint-Bernard* et *l'Empereur*, sont les meilleurs ouvriers de la légende impériale.

Et c'est aussi sur les boulevards que se prépare d'abord, que s'achève ensuite le triomphe du romantisme. Bien avant que soit promulguée la loi nouvelle dans la *Préface de Cromwell*, les théâtres des boulevards jouent, sans parler des pièces anglaises et allemandes, des

drames historiques où l'action n'est point remplacée par des récits, et des mélodrames où la mise en scène est éclatante, où le grotesque se mêle au tragique, où on proscrit comme ennuyeuses les unités de lieu et de temps. Quand la sarbacane d'Henri III et le cor d'Hernani osent se produire à la Comédie-Française, il est vrai qu'on les parodie sur les boulevards; mais la Porte Saint-Martin a déjà donné *Marino Faliero* et elle va donner *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor*, comme la Renaissance *Ruy Blas*. N'est-ce pas sur les boulevards que retentissent les voix de Frédérick Lemaître et de Madame Dorval, ces incarnations du drame ?

Comme nous sommes loin, semble-t-il, des humbles spectacles de la Foire ! — Beaucoup moins qu'on ne pourrait croire, car les vieux genres qu'on y cultivait ont persisté, avec des modifications médiocrement profondes, et aujourd'hui encore ils sont florissants. La tragédie est morte, le drame romantique est mort, la comédie classique ne vit guère davantage ; mais « on continue à fabriquer, à jouer, à applaudir des mélodrames, des vaudevilles, des féeries, des revues, des comédies rosses, plus ou moins renouvelées des forains. Tous les genres éclos jadis sur les boulevards y poussent encore des rejetons vigoureux ». Ainsi se résument, dans une intéressante conclusion, les deux volumes de M. Maurice Albert.

Eugène Rigal.

Emilio Bertana. — Vittorio Alfieri studiato nella vita nel pensiero e nell'arte, con lettere e documenti inediti, ritratti e fac simile (Un vol. gr. in-8°, VII. 547 pp. *Turin*, *Lœscher*, 1902).

« Le lecteur intelligent, dit M. B. dans sa préface, s'avisera que mon intention n'a pas été de refaire en détail la *Vita* d'Alfieri, mais bien de soumettre la *Vita* à une minutieuse analyse critique qui nous conduise à mieux connaître l'homme (pp. 1-274). J'ai de plus consacré trois longs chapitres à la *Pensée* d'Alfieri, j'ai cherché à en déterminer avec quelque sûreté les origines, la nature, les évolutions, la substance (pp. 280-376) ; après avoir amplement développé les deux premières parties de mon étude, j'ai dû resserrer, en des limites assez étroites, la troisième, qui traite de l'*Art* (377-531). Quand il s'agit d'Alfieri, il est vrai, connaître à fond l'homme et sa pensée, c'est déjà posséder le meilleur moyen de bien comprendre et de bien apprécier le poète. Je regrette cependant de n'avoir pu donner à cette dernière partie toute l'étendue que je désirais, ainsi que d'avoir dû sacrifier un long chapitre sur la *fortune* littéraire d'Alfieri ; je regrette de n'avoir pu qu'en donner quelques traits dans un trop court épilo-

gue. J'ai dû également renoncer à un appendice bibliographique, que j'aurais pu donner fort copieux, sinon complet (pp. 532-529). »

Cette nette présentation explique suffisamment les intentions (et les lacunes involontaires) de Bertana. Il possède à merveille toute la littérature imprimée relative à son personnage et a eu connaissance des documents inédits conservés dans la famille Colli di Felizzano. Le plaisir d'utiliser largement ces documents nouveaux l'a même entraîné à développer outre mesure son chapitre VIII, relatif à la donation qu'Alfieri fit de ses biens à sa sœur et à ses neveux. Ce point était resté assez obscur pour les biographes antérieurs, et il est naturel que Bertana, ayant les documents sous la main, ait voulu l'éclaircir complètement. Ce chapitre, comme il le dit avec esprit, n'est pas court, mais il n'est pas inutile. Il ne doit plus maintenant y avoir beaucoup de documents inédits intéressants pour la biographie du poète astésan : sa correspondance avec André Chénier, qu'il serait si intéressant d'avoir, semble bien être définitivement perdue. Les témoignages de ses contemporains sur lui sont nombreux : les plus intimes, sinon les plus intelligents, c'est-à-dire les lettres de Mme d'Albany, sont publiés ou connus. On peut donc étudier avec sécurité ce personnage déjà à demi légendaire, et M. Bertana l'a étudié avec une absence de préjugé national, une netteté critique, un réalisme historique des plus remarquables. A la veille des fêtes alfiériennes que la Municipalité d'Asti prépare en grande solennité et au milieu de l'enthousiasme, encore plus nationaliste que littéraire, que ce centenaire réveille en l'honneur de l'*Allobroge feroce*, il y a quelque originalité à lancer cette biographie critique et destructive d'Alfieri et de sa légende.

M. Bertana combat la légende sur tous les points. Ainsi tout le monde a cité, en parlant d'Alfieri, le mot classique : « *Volli, sempre volli, fortissimamente volli* » : or un examen critique, documenté et impartial, montre qu'Alfieri a été un homme d'une volonté hésitante et contradictoire, sujet, par suite de troubles épileptiformes, à des intempérances regrettables d'actes et de paroles, à un constant déséquilibre entre son incapacité à agir et ses propos grandiloquents et magnanimes. Il se rendait compte lui-même de cette désharmonie, « se sentant tour à tour Achille et Thersite », écrivant :

> Io sempre al gigante il nano a late
> Figuro in me, quando alti sensi intesso.

Bertana démontre aussi l'égoïsme d'Alfieri ; il nous le montre fils sans tendresse, frère plein d'exigences, amant sans fidélité ni délicatesse. L'histoire de la donation à sa sœur est caractéristique : malgré

la netteté et la précision du contrat, il ne cesse pas de multiplier les prétextes et les chicanes pour obtenir des augmentations de la rente convenue.

La conduite politique d'Alfieri n'est pas moins différente dans la légende et dans la réalité. Dans la réalité, sa haine de la tyrannie et des tyrans a été pacifique. Il a toujours évité avec le plus grand soin les périls politiques de son époque ; quand il adresse sa fameuse lettre « au président de la canaille française » il a mis la frontière entre la « canaille » et lui ; quand il rime les froides indignations du Misogallo, il est dans sa paisible retraite de Florence ; quand il imprime, il prend mille précautions pour éviter les persécutions et les ennuis. Aussi M. Luzio peut-il dire plaisamment, mais avec raison, que son attitude pendant la domination française, rappelle un peu trop les immortels grotesques de Manzoni, Don Abbondio et Perpetua au château de l'Innominato, lors du passage des lansquenets.

Perpetua, en l'espèce, c'est Madame d'Albany. Et sur ce chapitre Bertana a plus beau jeu encore à démolir la légende et à montrer dans sa réalité malpropre le concubinage du poète Astésan et de la femme séparée de Charles Edouard, leurs infidélités réciproques, le ménage à trois avec Fabre, la basse sensualité de cette prétendue muse (Bertana ne cite pas une célèbre et typique anecdote de la comtesse comparant tout haut un soir, dans son salon, les cuisses d'Alfieri et celles d'un secrétaire du poète, Tassi, je crois). C'est pour moi un mystère inexplicable (sauf par ce que Goncourt appelait l'appel à la braguette) qu'Alfieri ait consenti à cohabiter, à vivre avec cette épaisse et inintelligente femelle, sans éducation, sans moralité, sans instruction foncière : elle baragouine quatre langues sans en savoir aucune ; sans dignité : elle mendie une pension à la cour d'Angleterre, elle dispute à sa belle-fille naturelle, la duchesse d'Albany, les biens de son ex-mari ; d'un égoïsme sans bornes, elle laisse sa mère et sa sœur Gustavine végéter dans une situation précaire, malgré sa grosse fortune : incapable de s'associer aux travaux littéraires d'Alfieri, et même de les comprendre ; enfoncée dans les pratiques les plus grossières de la superstition pharmaceutique, et professant une philosophie volontiers didactique de sage-femme malthusienne. Elle n'a pour elle, en somme : dans sa jeunesse, que sa peau de blonde, son prestige de femme de prétendant (il y a du snob en Alfieri) ; plus tard, un certain bagoût mondain, suffisant pour peupler un salon de florentins (qu'elle ne peut pas souffrir) et de cosmopolites, qui paient ses tasses de thé en coups d'encensoir ; et, jeune ou vieille, toujours, la complaisance d'une ménagère allemande libéralement gemütlich. Comme on comprend qu'Alfieri se soit mis à apprendre le grec sur ses vieux jours, pour avoir un prétexte à s'enfermer dans son cabinet, et à se débar-

rasser de son « collage » ! Je ne consentirai jamais à croire à l'influence bienfaisante de Louise de Stolberg sur ce pauvre Alfieri.

Après cette étude de biographie destructive, Bertana consacre plusieurs chapitres à l'œuvre de son poète. Il était préparé par ses travaux antérieurs, notamment sur *Il teatro tragico italiano del secolo XVIII prima dell' Alfieri*, par sa consciencieuse érudition et l'étendue de ses recherches, à traiter les chap. 16 et 17 : *Vocation et éducation du poète tragique*, *Voltaire et Alfieri ;* il étudie ailleurs les moments et les motifs de la conversion politique d'Alfieri, montre loyalement que l'auteur du Misogallo doit ses idées moins aux italiens (Gonzaga, Pepoli, Botton di Castellamonte, la Societa Sanpaolina) qu'aux français, Rousseau surtout et Helvétius, puis Voltaire et Montesquieu. Il ne cache pas (*Incertezze e contradizzoni*, pp. 309-342) tout ce qu'il y a de flottant et d'incertain dans les idées politiques d'Alfieri, car on ne peut guère ici parler d'un système, et les incohérences de sa doctrine à l'égard de la tyrannie et du régicide, qui l'entraînent jusqu'à la justification de la terreur. Ses idées sur la religion, assez peu originales (les religions sont des *erreurs utiles*), sur la patrie et le patriotisme sont étudiées avec non moins de soin et d'érudition. Bertana s'est efforcé dans ces divers chapitres de déterminer, par d'abondantes comparaisons, le degré d'originalité des idées d'Alfieri, et il conclut que ces idées sont souvent peu personnelles. Ce qui fait vraiment, dit-il, la grandeur d'Alfieri, ce n'est pas l'originalité de la pensée, c'est la vigueur des sentiments et la fureur de la passion : « Cose nuove da dire non restavano, ma le cose gia vecchie bisognava sentirle, animarle con la passione, e crear la visione dell' Italia future (p. 370).

Comme M. Bertana en avertit loyalement le lecteur au début, il manque un chapitre à son livre. Après avoir lu son impitoyable et sagace destruction, on ne s'explique guère comment ce médiocre Alfieri a pu devenir un des précurseurs, un des saints, un des pères de l'Italie politique et littéraire contemporaine, dans les imaginations du XIXe siècle. La piété de ces descendants a vu Alfieri comme il s'était peint dans sa *Vita*, et non comme il avait vécu. C'est le progrès de cette piété cristallisante, dont l'action commence avant même la mort de l'Astésan, qui fut savamment entretenue par sa pseudo-veuve, plus respectueuse pour le mort que pour le vivant, qu'il fallait montrer ici en conclusion. Il est vrai qu'il y avait quelque paradoxe, ayant consacré un gros livre à démontrer qu'Alfieri n'a pas été un grand homme ni un grand écrivain, à s'obliger en conclusion de montrer pourquoi il est devenu l'un et l'autre.

L.-G. Pélissier.

Lettres inédites de Sainte-Beuve à Collombet, *publiées par C. Latreille et M. Roustan.* — Paris, Société d'imprimerie et de librairie, 1903, 3 fr. 50.

En 1833, Sainte-Beuve faisait à Paris la connaissance d'un jeune érudit lyonnais, Collombet, dont il signala les travaux dans la *Revue des deux Mondes* et qui, en récompense, lui dédia bientôt sa traduction des œuvres de Saint-Eucher, de Lyon. Ce fut là l'origine d'une liaison qui dura jusqu'à la mort de Collombet, en 1853, et d'une correspondance étendue, mais dont quarante-huit lettres seulement ont été retrouvées (dix de Collombet et trente-huit de Sainte-Beuve). La trouvaille est due à deux professeurs du lycée Ampère, fins lettrés et travailleurs infatigables, qui en font part au public en attendant de donner une étude détaillée sur Collombet et le romantisme à Lyon.

Collombet était catholique, ennemi de l'Université dans le présent, ennemi des jansénistes dans le passé ; vers 1845, tout en bataillant contre l'Université, il préparait des *Observations sur les Provinciales*, où il défendait, comme elle n'avait pas su se défendre elle-même, la Compagnie de Jésus, réfutait savamment les erreurs de Pascal et peut-être retournait contre lui le terrible *mentiris impudentissime* [1]. Il est curieux de voir le libre-penseur, ami des Messieurs de Port-Royal, Sainte-Beuve, non seulement correspondre très amicalement avec Collombet, mais lui demander communication de ses chapitres au fur et à mesure de la composition, et les utiliser pour le grand ouvrage auquel le cours de Lausanne avait donné naissance.

Et ce n'était pas le seul service que Sainte-Beuve demandait à Collombet. Il le chargeait de faire pour lui la chasse aux livres et aux documents qui lui étaient utiles (en vue de l'étude sur Joseph de Maistre notamment), et il se mettait par lui en rapport avec d'autres érudits dont les recherches lui pouvaient être profitables.

En revanche, il le louait — fort justement, d'ailleurs — dans la *Revue des deux Mondes*, et, dans sa correspondance, il prenait le ton et il se donnait la physionomie les plus propres à n'effaroucher pas la candeur de son austère et religieux ami.

On voit l'intérêt de cette publication, qui n'apporte pas de révélation sans doute, mais qui éclaire d'une nouvelle lumière un bon nombre de points insuffisamment connus. On ne savait pas combien Sainte-Beuve avait eu de relations avec Lyon, où il est allé plusieurs fois, et avec les Lyonnais, dont il a aimé quelques-uns : Collombet, Victor

[1] MM. Latreille et Roustan n'ont malheureusement pas réussi à retrouver le manuscrit, pourtant achevé, de Collombet.

de Laprade, Mme d'Arbouville, etc. On pouvait désirer plus de renseignements sur la crise religieuse de Sainte-Beuve, sur ses procédés de travail, sur ses aspirations et ses tristesses. La correspondance publiée par MM. Latreille et Roustan vient à point pour donner quelques satisfactions à notre curiosité. N'est-elle pas bien intéressante, par exemple, cette page, par laquelle se clôt le livre, de la dernière lettre qu'ait écrite Sainte-Beuve à Collombet (27 septembre 1853) !

« En vieillissant je n'arrive point à la quiétude ; je trompe par le travail les heures et les soins, et encore trouvent-ils moyens de se glisser dans les courts intervalles. Il me semble que j'ai manqué la vie ; mon idéal était quelque petite retraite à portée de la ville, comme qui dirait l'île Barbe, et là quelques vers, quelque beau travail de choix, non sans la conversation, de temps en temps, des poètes, des solitaires comme moi et des amis. Au lieu de cela, je suis, à presque cinquante ans, obligé de ramer sans interruption pour arriver à la petite et stricte indépendance dont j'aurai à peine le temps de jouir si j'y atteins. Il faudrait à une vie si pleine de corvées, pour la consoler et la vivifier, quelque pensée d'en-haut, le rayon qui tombe dans la cellule des solitaires et jusqu'à travers les barreaux du prisonnier, l'espérance du ciel, une vue d'au-delà : et voilà ce qui me manque. J'ai donc le chemin, la fatigue et la poussière de la route, et point le soleil, pas même ce mélange de soleil et d'ombre qui égaye le regard et qui diversifie les horizons. Mon seul plaisir est dans mon travail, quand je m'y suis enfoncé tête baissée comme on s'enfonce dans un puits. Je me compare quelquefois à un graveur (le plus triste des métiers de l'artiste) qui passe ses journées devant la planche de cuivre qu'il s'applique à rendre plus exacte et plus fidèle : ainsi fais-je pour ces images littéraires qui se succèdent.

» — Je cause, mon cher Collombet, comme avec un vieil ami. »

Avec les lettres qu'ils publiaient et avec d'autres documents inédits, judicieusement rapprochés de l'œuvre entière du poète-critique et des études de ses biographes, MM. Latreille et Roustan ont composé une longue, agréable et utile introduction, où l'on pourrait parfois trouver qu'ils ont trop pris à la lettre certaines déclarations du félin Sainte-Beuve, mais où ils ont fait preuve aussi d'un louable sens critique. Les chapitres en sont intitulés : *Sainte-Beuve et Lyon ; — Quelques détails sur la biographie de Sainte-Beuve ; — Sainte-Beuve critique ; — Sainte-Beuve poète, les « Pensées d'août » ; — la Crise religieuse de Sainte-Beuve ;* — et ces titres disent assez l'importance de cette introduction, comme du livre tout entier.

Eugène Rigal.

A. Joannidès. — *La Comédie-Française*, 1901. — *La Comédie-Française*, 1902. — Paris, Plon, 1902 et 1903, 2 vol. gr. 8° à 7 fr. 50.

Albert Soubies. — *Almanach des spectacles, année* 1900. — *Almanach des spectacles, année* 1901. — Paris, librairie des Bibliophiles, Flammarion, 1901 et 1902, 2 vol. pet. in-12 à 5 francs.

Après son grand ouvrage, dont nous avons rendu compte ici même, sur la Comédie-Française de 1680 à 1900, M. Joannidès s'est mis sans perdre de temps aux volumes annuels qu'il avait l'intention de consacrer à la vie de la maison de Molière. Le moment était critique, car l'année 1901 a vu l'échec, avant même la première représentation, du *Chérubin* de M. de Croisset, la suppression du Comité de lecture, les protestations des sociétaires et les mesures prises contre eux; elle n'a donné que neuf actes nouveaux, dont deux seulement ont réussi : ceux de l'*Énigme*, par M. Hervieu. Mais, comme le dit M. Monval dans la préface du volume de 1901, « la Comédie-Française ne meurt pas », et, comme le dit aussi M. Truffier dans la préface du volume de 1902, « le répertoire est la raison d'être de la Comédie-Française ». M. Joannidès a donc tenu à honneur, malgré tout, de rester l'historiographe de notre vieux théâtre, historiographe consciencieux, impartial, on pourrait presque dire : héroïque, puisqu'il a assisté à plus de vingt représentations de *Patrie !* Et il a eu la joie, dès son second volume, de signaler le succès du *Marquis de Priola*, du *Passé* et (fait plus notable encore) des *Burgraves*. Il aura sans doute au troisième celle de montrer la paix définitivement rétablie entre les sociétaires, l'Administrateur et le Ministre.

En attendant, M. Joannidès nous donne, dans des listes soigneusement dressées, tous les renseignements dont les historiens du théâtre auront besoin sur la composition de la troupe, la distribution des pièces jouées, le nombre de leurs représentations soit pendant l'année soit depuis l'origine, les rôles interprétés pendant leur carrière par les artistes qui sont morts ou ont pris leur retraite (Got, Worms, Croizette, Maubant, Prud'hon, Boucher, Jouassain, Barretta, etc.). Serait-il possible de faire plus encore et, par exemple, de donner sur les œuvres jouées quelques extraits caractéristiques des meilleurs critiques parisiens ? Je soumets la question à M. Joannidès.

L'*Almanach des spectacles*, dont M. Soubies poursuit depuis trente ans la publication, ne peut donner sur la Comédie-Française des renseignements aussi copieux. Mais il donne, lui aussi, outre des indications sur la troupe et l'administration, la liste des pièces jouées chaque année avec le nombre de leurs représentations, les chiffres des principales recettes, une chronique du théâtre, et les distributions les plus intéressantes. Or, ce n'est là qu'une bien faible partie

de ce que l'*Almanach* contient, puisqu'il s'occupe avec le même détail de tous les théâtres de Paris ; puisqu'il n'omet aucune des productions dramatiques parues dans les innombrables alcazars, cabarets littéraires et cafés-concerts de la capitale, ou sur les scènes de province ; puisqu'il donne tous les documents concernant le théâtre : bibliographie, liste des concours et prix, état de la critique dramatique, nécrologie. On voit ce que suppose de recherches et ce que peut rendre de services un pareil recueil, dont le mérite a d'ailleurs valu à l'auteur un prix de l'Académie française.

Ajoutons que chaque volume de l'*Almanach des spectacles*, fort joliment imprimé sur beau papier, est charmant, et qu'il commence par une eau-forte de Lalauze, consacrée à l'une des pièces jouées pendant l'année.

Eugène RIGAL.

OUVRAGES ANNONCÉS SOMMAIREMENT

Meillet (A.). — Esquisse d'une grammaire comparée de l'arménien classique, *Vienne, Imprimerie des PP. Mékhitharistes*, 1903 [XX, 116 p.].

Pourquoi signaler une grammaire arménienne à des romanistes ? La connaissance de l'arménien ne saurait leur être que d'une utilité très indirecte. Nous ne voulons donc pas les engager à apprendre la la langue, mais simplement à lire cette grammaire. Elle se recommande à tous par sa métode, et elle peut être par là profitable à tous. Depuis la première page jusqu'à la dernière tout se tient, tout est présenté dans un ordre logique, avec netteté, avec clarté, avec concision. On n'i trouve pas seulement la fonétique et les paradigmes ; la sillabe aussi i est étudiée, puis le mot, puis la frase, enfin le vocabulaire. Le tout est expliqué ; on en voit l'istoire, on en suit l'évolution ; en un mot l'exposition est complète, et, quoique l'arménien soit une langue compliquée, tout cela tient en 116 pages. Nous sommes loin des fatras incoérents et illimités que les filologues nous donnent trop souvent sous le nom de grammaires. Il i a même des ipotèses : l'évolution profonde que l'arménien a subie depuis le jour où il s'est fixé en pays caucasique, et qui lui a donné en définitive un aspect si peu indo européen, aurait été déterminée essentiellement par les tondances linguistiques des anciens abitants de la région. Mais est-ce une ipotèse? elle est accompagnée d'arguments si précis qu'elle a bien plutôt l'air d'une démonstration. Ajoutons que de chaque page de ce livre se dégage le sentiment pénétrant de la langue, et non seulement l'on voit que l'auteur le possède, mais il le communique, il le donne à son lecteur.

M. G.

Ferraz (J.-F.). — Lengua Quiché. Síntesis trilingüe, *San José, Costa Rica*, 1902 [VIII, 25 p.].

Métafisique. Sans valeur. M. G.

Los trabajos de Joseph, *auto del licenciado* Juan de Caxés, poblicado por A. Restori. Paris, 1902 [Extrait de la *Revue Hispanique*, t. IX.]

Sous ce titre, notre collaborateur M. A. Restori fait paraître en tirage à part la pièce religieuse de Juan de Caxès, qu'il a déjà publiée dans la *Revue Hispanique*. Nous connaissons peu de chose sur la vie de Juan de Caxès et les recherches de M. A. Restori, jointes à celles de M. Rouanet, sont restées à peu près infructueuses : l'époque de son activité dramatique se place entre 1609 et 1612. Ses œuvres paraissent l'œuvre d'un étudiant, « d'un séminariste » même, comme dit M. Restori. En effet la scène où Joseph expose ses soupçons, en revoyant Marie après trois mois d'absence, est parfaite de candeur..... et de mauvais goût. J. A.

A. de Cazenove. — Campagnes de Rohan en Languedoc (1621-1629). Un vol. in-8°, 145 pp. Toulouse, Privat, 1003

Bien qu'étranger aux études spéciales à notre revue, ce livre mérite cependant d'y être ici l'objet d'une mention au moins sommaire, en raison de son importance pour l'histoire de Montpellier et de la province de Languedoc. C'est en effet l'histoire chronologique et technique des évènements militaires survenus en Languedoc, de 1622 à 1629, du *secours de Montauban* à la paix d'Alais. Le siège de Montpellier de 1622 y est longuement étudié (pp. 24-49), ainsi que l'*entreprise de Montpellier* en 1627. L'auteur cite un très grand nombre de pièces inédites, parmi lesquelles bon nombre de lettres de Rohan. A noter les surnoms languedociens donnés à Louis XIII par les huguenots : « Louis lou charmant, Louis lou Cassaïre ». Très abondamment documentée et d'une grande sûreté d'information, l'étude de M. de Cazenove sera désormais indispensable aux historiens de cette période de notre histoire.

L. G. P.

Le Gérant responsable : P. Hamelin.

ÉTUDES SUR LE VERS FRANÇAIS

DEUXIÈME SÉRIE

LES SONS

Considérés comme moyens d'expression

« La versification peut se définir : l'art de faire bénéficier le plus possible le langage des qualités agréables et éminemment expressives du son ».

(SULLY PRUDHOMME,
Réflexions sur l'art des vers).

On a de tout temps signalé chez les poètes des vers faisant onomatopée, c'est-à-dire dans lesquels les auteurs avaient essayé de peindre certains bruits, d'en donner à l'oreille l'impression par les sons des mots qu'ils avaient employés. C'est ce qu'on appelle l'*armonie imitative*. L'existence de vers de ce genre, qu'on les blâme ou qu'on les admire, est incontestable et incontestée. Mais ils sont en fort petit nombre et ce n'est pas sur eux que nous avons l'intention d'insister particulièrement ; nous n'aurions pas grand chose à en dire qui ne soit connu. L'armonie imitative ne fait que reproduire des bruits ou d'une manière plus générale des fénomènes fisiques. Or il est relativement rare qu'un poète ait à exposer ces sortes de choses ; le plus souvent il raconte des événements, exprime des sentiments ou développe des idées abstraites. Quel est le son d'une idée abstraite ou d'un sentiment ? Par quelles voyelles ou par quelles consonnes le poète peut-il les peindre ? La question même semble absurde. Elle ne l'est pas. Nous nous proposons précisément de montrer par une étude minutieuse des chefs-d'œuvre de nos plus grands poètes qu'ils ont pres-

que toujours cherché à établir un certain rapport entre les sons des mots dont ils se servaient et les idées qu'ils exprimaient, qu'ils ont essayé de les peindre, si abstraites fussent-elles, et que la poésie descriptive n'est pas une chose exceptionnelle et à part, distincte de la poésie.

On peut peindre une idée par des sons : chacun sait qu'on le fait en musique, et la poésie, sans être de la musique, est, comme nous le verrons plus loin, dans une certaine mesure une musique ; les voyelles sont des sortes de notes.

Notre cerveau continuellement associe et compare ; il classe les idées, les met par groupes et range dans le même groupe des concepts purement intellectuels avec des impressions qui lui sont fournies par l'ouïe, par la vue, par le goût, par l'odorat, par le toucher. Il en résulte que les idées les plus abstraites sont presque toujours associées à des idées de couleur, de son, d'odeur, de sécheresse, de dureté, de mollesse. On dit couramment dans le langage le plus ordinaire : des idées graves, légères, des idées sombres, troubles, noires, grises, ou au contraire des idées lumineuses, claires, étincelantes, des idées larges, étroites, des idées élevées, profondes, des pensées douces, amères, insipides, on dit de quelqu'un qu'il broie du noir, qu'il a le cœur léger. Quand on dit : des idées sombres, c'est une comparaison ; il est évident que les idées n'ont pas de couleur par elles-mêmes, mais cette comparaison est parfaitement claire et intelligible grâce à une série d'associations. Enoncer cette comparaison sans dire que l'on fait une comparaison, c'est traduire ; nous traduisons une impression intellectuelle en une impression visuelle. Si la traduction est bien faite l'idée n'aura en rien perdu de sa clarté, pas plus qu'une frase française traduite en allemand. Une fois notre frase française traduite en allemand nous pouvons la traduire en russe ou en toute autre langue sans que l'idée soit en rien modifiée, pourvu que notre traduction soit exacte. On peut de même traduire une impression visuelle en une impression audible. Le langage ordinaire nous fournit les premiers éléments d'une traduction en impressions audibles de celles qui nous sont données par les autres sens : il distingue des sons clairs, des sons graves, des sons aigus, des sons éclatants, des sons secs, des sons mous, des

sons doux, des sons aigres, des sons durs, etc. Il est évident qu'une idée grave pourra être traduite par des sons graves, une idée douce par des sons doux, c'est-à-dire que pour produire l'impression qu'il cherche le poète pourra accumuler dans ses vers des mots contenant tantôt des sons graves, tantôt des sons doux, ou d'autres encore. Les répétitions de voyelles sont connues sous le nom d'assonances et les répétitions de consonnes sous celui d'allitérations.

Il ne s'agit pas pour nous d'échafauder une téorie indiquant aux poètes ce qu'ils pourraient faire ; nous voulons simplement étudier ce qu'ils ont fait. Les règles d'un art ne peuvent pas être formulées arbitrairement ; elles ressortent de l'examen des chefs-d'œuvre, elles ne les suscitent pas. Comme l'a dit M. Saint-Saëns (*Harmonie et mélodie*, 5e édit. p. XXVII), c'est une illusion « de croire que la critique peut diriger l'art. La critique analyse, la critique dissèque. Le passé, le présent lui appartiennent. L'avenir, jamais ». Mais il suffit d'examiner une page d'un poète pour remarquer qu'en deors des vers cités dès longtemps comme exemples d'armonie initiative, elle est pleine d'assonances et d'allitérations. Ce n'est pas d'aujourdui que ce fénomène a été remarqué, mais il a été interprété diversement. D'après certains ces répétitions de sons seraient voulues, intentionnelles ; d'après d'autres elles seraient l'effet d'un pur asard, et la simple juxtaposition des mots destinés à exprimer une idée les produirait d'elle-même à l'insu ou même contre la volonté du poète. D'aucuns prétendent que là où elles se rencontrent elles sont des fautes de goût, des taches, des négligences ; selon d'autres, ce sont elles qui font la qualité et le charme des bons vers. « Ce sont ces détails, disait un connaisseur (Th. Gautier dans son étude sur Charles Baudelaire) qui rendant les vers bons ou mauvais et font qu'on est ou qu'on n'est pas poète ». Diderot exprimait avec un peu plus de développement dans son « Salon » de 1767 une idée analogue sur ce qui constitue la beauté des vers : « C'est un choix particulier d'expressions ; c'est une certaine distinction de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aigres, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies, ou un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu'on a et dont on

est fortement occupé, aux sensations qu'on ressent et qu'on veut exciter ; aux phénomènes dont on cherche à rendre les accidents ; aux passions qu'on éprouve et au cri animal qu'elles arracheraient ; à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu'on se propose de rendre ; et cet art là n'est pas plus de convention que les effets de la lumière et les couleurs de l'arc-en-ciel ; il ne se prend point ; il ne se communique point ; il peut seulement se perfectionner. Il est inspiré par un goût naturel, par la mobilité de l'âme, par la sensibilité. C'est l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix, les nuances successives, les passages, les tons d'un discours accéléré, ralenti, éclatant, étouffé, tempéré en cent manières... Sans ce mérite, un poète ne vaut presque pas la peine d'être lu, il est sans couleur ».

M. d'Eichtal n'est pas moins affirmatif : « Il n'est pas de vers français bien frappé qui, en dehors de ses autres qualités dues à la pensée, à l'image, à l'expression, au nombre, ne contienne de ces rappels (allitérations et assonances), plus ou moins fréquents, plus ou moins saillants, et il suffit d'ouvrir un poète classique ou moderne qui ait survécu pour en trouver des exemples à chaque ligne. Une analyse un peu attentive permet de constater que ces effets dits autrefois « d'harmonie imitative », et qu'on considérait comme exceptionnellement usités, lorsque le poète voulait réaliser une sonorité particulière, sont très généraux, très répandus, et constituent l'élément principal de l'*euphonie* de nos vers » (Du rythme dans la versification française, p. 47 et suiv.).

Alfred de Musset avait dit, sans développer sa pensée « Dans tout vers remarquable d'un vrai poète, il y a deux ou trois fois plus que ce qui est dit ; c'est au lecteur à suppléer le reste selon ses idées, sa force, ses goûts ». Il n'entendait pas par là que c'est le lecteur qui rend les vers bons par ce qu'il i supplée ; sans quoi il n'i aurait pas de bons et de mauvais vers, il n'i aurait que de bons ou de mauvais lecteurs, de bons ou de mauvais auditeurs. Musset a pris la précaution de dire « Dans tout vers remarquable d'un vrai poète », c'est-à-dire que le lecteur ne supplée à ce qu'a dit expressément le poète qu'à condition que ce dernier ait rempli son vers d'*indications* qui guident le lecteur ; et c'est précisément parce que les

effets et les impressions ne sont qu'indiquées que le vers est bon ; si le poète avait tout dit ses vers seraient plats et ennuyeux. C'est ce qu'a développé un autre poète, Th. de Banville, dans le passage suivant :

« Ce n'est pas en décrivant les objets sous leurs aspects les plus divers et dans le moindre détail que le poète les fait valoir ; ce n'est pas en exprimant les idées *in extenso* et dans leur ordre logique qu'il les communique à ses auditeurs ; mais il SUSCITE dans leur esprit ces images ou ces idées, et pour les susciter il lui suffit d'un mot. De même, au moyen d'une touche juste, le peintre suscite dans la pensée du spectateur l'idée du feuillage de hêtre ou du feuillage de chêne ; cependant, vous pouvez approcher du tableau et le scruter attentivement, le peintre n'a représenté en effet ni le contour ni la structure des feuilles de hêtre ou de chêne ; c'est dans notre esprit que se peint cette image, parce que le peintre l'a voulu. Ainsi le poète ».

Toutes ces opinions ont leur valeur, mais elles restent à l'état de jugements généraux ; elles ne touchent pas aux faits. Becq de Fouquières a essayé dans son remarquable *Traité de versification* d'entrer dans le détail de la question; il i a consacré deux chapitres, l'un sur l'*assonance* et l'autre sur l'*allitération*, qu'il a nourris de remarques fines et judicieuses (voy., par exemple, le commentaire des paroles d'Oenone, p. 260-263) ; malheureusement elles sont entremêlées de subtilités qui vont parfois jusqu'à l'erreur, et le tout est mal présenté ; en sorte que pour comprendre, il est nécessaire d'en savoir plus long que l'auteur n'en dit et de voir au delà. Ce sont des observations isolées, qu'aucun principe général ne réunit et qui parfois semblent se contredire. Il aurait fallu entrer dans de plus longs développements et partir de notions sur la nature et la valeur des sons que Becq de Fouquières ignorait sans doute.

Aussi, à part MM. Le Goffic et Thieulin, à qui les dimensions de leur *Traité* interdisaient de s'étendre sur la question, s'est-on généralement élevé contre les idées que l'auteur a exprimées à ce sujet. M. Combarieu, dans un livre intitulé *Les rapports de la musique et de la poésie*, l'a fait avec violence. S'occupant d'abord de la question en général, il déclare que

les répétitions de sons appartiennent en propre aux langues primitives, qu'elles sont une marque de barbarie et que dans une langue et une littérature comme les nôtres elles ne peuvent être considérées que comme des cacofonies malheureuses et des puérilités. Sans doute les allitérations d'Ennius sont en général peu artistiques et quelques-unes seraient peut-être déplacées ailleurs que dans une littérature qui débute. Celles-ci de Verlaine decrivant une belle femme ne produisent qu'une orrible cacofonie :

Ton cher corps rare, harmonieux...

Cet autre vers de l'école décadente :

Une *suprême opale*, *opaline* et *pâlie*...

n'est que puéril. Mais là n'est pas la question ; il s'agit des répétitions et rappels de sons dont nos plus grands poètes, nos artistes les plus raffinés ont discrètement émaillé leurs meilleures pièces. On ne peut pas juger une téorie sur quelques exemples détestables choisis arbitrairement ; il faut avant de se prononcer prendre les plus belles pages de nos poètes et les passer au crible pour voir si elles laisseront quelque chose en faveur de telle ou telle opinion.

Quand il s'en prend aux idées de Becq de Fouquières voici de quelle manière argumente M. Combarieu ; il cite des vers « où l'allitération de l'*m* est associée à l'expression de l'énergie, de la terreur, de la vengeance, de la souffrance », d'autres où « les sifflantes sont associées à l'expression des idées les plus opposées : honte, fierté, menace, prière, estime, mépris, chaleur, froideur, colère, pitié, bruit, silence, mouvement, repos ». Il en conclut que si un même fonème peut exprimer des idées si différentes les unes des autres, c'est qu'en réalité il n'exprime rien du tout, et que c'est nous qui lui attribuons un pouvoir qu'il n'a pas. Cette façon de raisonner a du moins le mérite d'être originale ; elle revient à dire, pour prendre un autre exemple où il s'agit également de sons du langage, que si le mot français *fô* exprime aussi bien la nécessité : *il faut partir*, que le manque : *le cœur me faut*, ou s'applique à ce qui est contraire à la vérité : *c'est faux*,

ou bien désigne un instrument tranchant : *une faux*, c'est qu'en réalité il ne signifie rien et qu'il ne doit ces valeurs diverses qu'aux générosités de notre imagination. On nous objecterait peut-être que ce mot *fô* ne remonte pas à la même origine dans les différents cas ; mais les *m* et les *s* que considère M. Combarieu ne remontent pas non plus tous à la même origine.

M. Combarieu paraît oublier d'ailleurs qu'il a dit lui-même, p. 51 : « Le même cri peut exprimer la peur, la colère, la surprise, le désespoir, la haine. Le même soupir peut-être celui d'un malheureux vaincu par la douleur, d'un épicurien abîmé dans la volupté, d'un saint en extase, d'un fou, d'un malade qui renaît à l'espérance, d'un agonisant...». Ne serait-ce pas que le nombre des nuances d'idées à exprimer est illimité tandis que celui des moyens d'expression est extrêmement restreint? Est-ce qu'un peintre qui aura peint la Méditerranée en bleu n'aura plus le droit de se servir de la même couleur pour un ciel? « L'or est jaune, disait Diderot, la soie est jaune, le souci est jaune, la bile est jaune, la lumière est jaune, la paille est jaune... ». M. Combarieu nous répondrait certainement que la peinture n'est pas la poésie, ce que nous ne saurions contester, et il ajouterait avec M. Aubertin qui n'est ici que son interprète : « Se figure-t-on un génie inspiré, une âme saisie d'émotion et d'enthousiasme, débordant de passion et d'éloquence, qui se consumerait dans ce labeur philologique, à peser la valeur propre ou combinée des dentales, des gutturales et des sifflantes, à concerter aux endroits sublimes ou pathétiques, des échos de voyelles et des rappels de sonorités? » ; ce qui signifie en définitive que le poète ne soigne la forme que lorsqu'il n'a rien à dire, et l'on ne voit pas pourquoi, lorsqu'il déborde d'idées, il prend la peine de rimer, de césurer, de versifier, au lieu d'écrire tout bonnement en prose. Avec une telle théorie on est obligé de proclamer que ce vers de Racine :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes,

est le plus mauvais que ce poète ait jamais fait (Clair Tisseur, p. 268) et l'on concentre toute son admiration sur celui-ci de La Fontaine :

L'onde étoit transparente ainsi qu'aux plus beaux jours

(Combarieu, p. 372). Nous ne pensons pas que quelqu'un puisse admirer plus que nous et placer plus aut le génie de La Fontaine, mais il faut bien reconnaître que dans ce vers « d'un art merveilleux », en laissant de côté le premier émistiche qui est très discutable, le second n'est qu'une cheville banale et malvenue, appelée par la rime du vers suivant :

Ma commère la carpe y faisoit mille tours.

M. Combarieu reconnaît pourtant l'existence d'un moyen d'expresssion, le ritme, et il cite un vers latin bien connu :

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungela campum,

où « cinq dactyles qui précipitent le mouvement du vers peignent le galop d'une troupe de cavaliers ». Pourquoi prendre son exemple, alors qu'il n'en manque pas en français, dans une langue morte, dont nous ne connaissons pas avec exactitude, dit-il, la prononciation, et dont nous ignorons, pourrait-il ajouter, comment se lisaient les vers? Quoiqu'il en soit nous lui répondrons par le genre d'arguments qu'il préfère : est-ce que le 30e vers des *Géorgiques*, qui est ritmé de la même manière, peint le galop d'une troupe de cavaliers :

Numina sola colant, tibi seruiat ultima Thule?

En réalité le ritme joue un rôle considérable dans la valeur expressive du vers cité par M. Combarieu, mais celui des allitérations, qu'il n'i a pas vu, n'est pas moindre.

Ailleurs, p. 263, M. Combarieu toujours à propos du ritme, signale des effets dus à la suppression du temps marqué à la 6e sillabe dans les vers de 12. Ses observations n'ont rien d'entousiasmant, mais ce qui est remarquable c'est qu'elles sont bien dans la métode qu'il critique chez les autres ; elles vont même au delà. Ainsi cette suppression donne l'impression 1° « de la grandeur » ; 2° « de coups de hache taillant un rocher à pic » ; 3° « de la continuité » ; 4° « de la force triomphante » ; 5° « d'une adhérence étroite » ;

6° « de l'abandon, de la nonchalance » ; 7° « d'un ensemble qui se détend et se disloque ».

Pour nous, afin d'écarter par avance le reproche d'attribuer à tel son telle valeur expressive, telle signification parce qu'il apparaît plusieurs fois dans un vers qui contient une idée analogue à cette signification, nous ne prendrons pas les vers pour point de départ de notre démonstration, nous i aboutirons. Nous déterminerons la valeur expressive des sons par des considérations étrangères aux vers dans lesquels ils peuvent être employés, et relatives à la nature même de ces sons, et les vers ne viendront qu'après, comme des exemples destinés à illustrer la téorie.

Et tout d'abord voyons comment les sons se comportent dant les mots expressifs. Il faut mettre dans une classe à part les mots qui sont proprement des onomatopées, c'est-à-dire des imitations ou des reproductions plus ou moins exactes de bruits, de cris existant dans la nature. Tel est le nom de l'oiseau *coucou* qui reproduit approximativement le cri de cet animal; *coasser* qui désigne le cri de la grenouille, le reproduit aussi à peu près; *cri-cri* est le nom familier du grillon dont il imite le cri ; *glouglou* désigne le bruit que fait un liquide en s'écoulant par saccades du goulot d'une bouteille ; le même mot désigne aussi le cri du dindon qui diffère notablement du bruit produit par un liquide, d'où il apparaît clairement que ces imitations, tout onomatopéiques qu'elles soient, ne sont qu'approximatives ; *tic-tac* est une onomatopée désignant le bruit que fait le balancier d'une pendule. Si l'on se met en face d'un balancier et qu'on l'écoute en commençant au moment où il bat à gauche on entend *tic-tac*, *tic-tac* ; si l'on cesse d'écouter et que l'on recommence au moment où il bat à droite il semble que l'on doit entendre *tac-tic*, *tac-tic*. Il n'en est rien : le balancier fait toujours *tic-tac*, *tic-tac*, ce qui montre bien que par ce mot *tic-tac* nous ne reproduisons pas exactement le bruit du balancier ; nous croyons entendre *tic-tac* parce que c'est ce que nous nous attendons à entendre, et si nous essayons de changer l'ordre pour entendre *tac-tic* nous entendons encore *tic-tac*, parce que la force de l'abitude l'emporte sur notre oreille. Et pourtant *tic-tac* est une excellente onomatopée; le balancier fait entendre

sont susceptibles, et mette leurs qualités en lumière : *casser* est expressif, *tasser* ne l'est pas, *briser* est expressif, *griser* ne l'est pas, *broyer* est expressif, *corroyer* ne l'est pas, *il rompt* est expressif, un *tronc* ne l'est pas. Pour plus de détails sur les *onomatopées et mots expressifs*, voir l'article que nous avons publié sous ce titre dans la *Revue des langues romanes*, 1901, p. 97 sqq.

En somme tous les sons du langage, voyelles ou consonnes peuvent prendre une valeur expressive lorsque le sens du mot dans lequel ils se trouvent s'i prête ; si le sens n'est pas susceptible de les mettre en valeur, ils restent inexpressifs. Il est bien évident que de même dans un vers s'il i a accumulation de certains fonèmes, ces fonèmes deviendront expressifs ou resteront inertes selon l'idée exprimée. Le même son peut servir ou concourir à exprimer des idées assez différentes l'une de l'autre, sans qu'il puisse toutetois sortir d'un certain cercle où l'enferme sa nature propre. Il n'i a guère d'idée, si simple soit-elle, qui ne soit complexe, et nous avons vu que ses différents éléments, ses différentes nuances peuvent être exprimées par le voisinage et le concours de sons différents ; de même évidemment dans un vers ; c'est-à-dire que dans un vers expressif il i a toujours plusieurs éléments variés qui entrent en jeu dans l'expression. Ce sont ces différents éléments que nous chercherons à isoler en déterminant le rôle et la valeur propre de chacun d'eux.

I

RÉPÉTITIONS DE FONÈMES QUELCONQUES

Nous commencerons par un ordre d'idées où la nature des fonèmes n'a aucune importance ; ce n'est que par leur répétition qu'ils jouent un rôle. Il s'agit de l'expression d'un mouvement ou d'un bruit répété, que ce mouvement ou ce bruit soit régulier ou irrégulier. Or dans les mots expressifs appartenant à cet ordre d'idées, l'expression est due à la répétition d'une sillabe : *coucou*, d'une voyelle : *cliquetis*, *monotone*, ou d'une consonne : *palpite*. Il est évident que dans un vers, qui est un élément plus long qu'un mot, on pourra obtenir des effets analogues par la répitition d'un ou de plusieurs mots, d'une ou de plusieurs sillabes, d'un ou de plusieurs sons.

Mais la question est complexe ; nous avons déjà parlé d'un moyen d'exprimer un mouvement ou un bruit régulier ou irrégulier, à savoir le ritme. Nous avons vu comment le ritme peut devenir un moyen d'expression par ce fait qu'il rend plus lentes les sillabes d'une mesure qui en a moins de trois et plus rapides celles d'une mesure qui en a plus de trois.

Il est évident que pour peindre un mouvement régulier, une allure égale, le ritme 3-3, 3-3 pourra contribuer à l'expression :

Lui, gagnant | à pas lents | une roche | élevée
(MUSSET, *Nuit de mai*).

Elle va | dans les bois, | se traînant | à pas lents
(ID., *La servante du roi*).

Muletiers | qui poussez | de vallée | en vallée
Vos mules sur les ponts que César éleva
(HUGO, *Le petit roi de Galice*).

Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent,
Promenoient | dans Paris | le monarque | indolent
(Boileau, *Lutrin*).

Vinrent, le régiment après le régiment,
Et le long | des maisons | ils passaient | lentement
(Hugo, *Châtiments*).

Tu gagnais | lentement | la maison | solitaire
(Musset, *La coupe et les lèvres*).

On n'entendait au loin sur l'onde et sous les cieux
Que le bruit | des rameurs | qui frappaient | en cadence
Tes flots harmonieux
(Lamartine, *Le lac*).

De même un ritme à mesures régulièrement inégales pourra contribuer à produire d'autres effets :

.....avait trouvé bon que cet antre
Bâti | pour les géants, | servît | pour les lions
(Hugo, *Les lions*).

Ceux d'Ascalon | du beurre, | et ceux d'Aser | du blé
(Id., *ibid.*).

A mêlé dans le sang enfiévré de mes reins
Au rut | de l'étalon | l'amour | qui dompte l'homme
(Heredia, *Nessus*).

(Le rapport des mesures 2,4, 2,4 marque ici l'égalité du mélange et de la valeur des choses mélangées).

Du pied | dans les enfers, | du front | dans les étoiles
(Hugo, *Légende des siècles*).

Tant la ravine | est fauve, | et tant la roche | est âpre
(Id., *ibid.*).

.....N'ayez d'autre souci
Que d'aplatir | vos cœurs, | et d'arrondir | vos ventres
(Id., *Année terrible*).

Mais il i a lieu de noter d'abord que, pour que le ritme devienne expressif, il faut que l'idée exprimée le rende expressif. Sinon le tipe 3-3, 3-3 est précisément celui qui n'exprime rien : tout i est égal et rien n'a de relief :

Chacun sait | aujourd'hui | quand il fait | de la prose
(MUSSET).

Où Cologne | et Strasbourg, | Notre-Dame | et Saint-Pierrre
(ID.).

Il en est de même du tipe 2-4, 2-4 ; il tend à mettre en relief les mesures qui n'ont que deux sillabes, mais pour qu'il peigne deux mouvements parallèles il faut qu'il en soit question dans le vers ; il n'i a aucune expression de ce genre dans les vers suivants :

Je viens | suivant l'usage | antique | et solennel
(RACINE).

Pourquoi | vous imposer | la pei|ne de son crime ?
(ID.).

Le ritme peut donc *contribuer* à peindre un mouvement, mais s'il est le seul moyen d'expression employé il ne le rendra pas très sensible. Tel ce vers de Lamartine :

Que le bruit | des rameurs | qui frappaient | en cadence

Pour que le mouvement devienne très net, il faut en outre des rappels de sons, des répétitions de fonèmes, disposées de telle ou de telle manière, suivant que le bruit ou le mouvement à peindre est régulier ou irrégulier.

Reprenons à ce point de vue les exemples précédemmment cités : il nous suffira de mettre en relief tipografiquement les sons répétés pour faire saisir sans commentaire l'effet qu'ils produisent :

Elle v*a* dans les b*ois* se train*ant* à pas l*ents*...
Lui *g*agn*ant* à p*as* l*ents* une roche élevée...
Muletie*rs* qui pousse*z* de *vallée* en *vallée*...
Et le l*ong* des mais*ons* ils passaient lentement...

Bâti *pour les* géants servît *pour les* lions...
*Ceux d'*Ascalon *du b*eurre et *ceux d'*Aser *du b*lé...
Du pied *dans les* enfers, *du* front *dans les* étoiles...
Tant la ravine *est* fauve et *tant la* roche *est* âpre.
Que *d'*aplat*ir vos* cœurs et *d'*arrond*ir vos* ventres...

Comme on le voit les rappels de sons contribuent encore plus que le ritme à produire l'impression du mouvement demandée. Ils peuvent même suffire.

Le moyen le plus sensible de peindre un bruit ou un mouvement répété consiste simplement à répéter un mot ou quelques mots. Mais si ce moyen est le plus sensible, ce n'est pas le plus délicat :

Le flot sur *le flot* se replie
(Hugo, *Napoléon II*).

Ce vers ne veut pas dire qu'un flot se replie sur un autre une fois pour toutes, mais il fait sentir très nettement que les flots se succèdent et se replient les uns les autres continuellement et d'une manière indéfinie. C'est ainsi que la répétition de la sillabe *mur* dans le mot *murmure* fait que ce mot désigne un bruit répété et continu.

Après la *plaine blanche*, une autre *plaine blanche*
(Id., *L'expiation*) ;

ce vers suscite l'idée d'une succession indéfinie de plaines blanches.

Les larmes du matin qui pleuvent *goutte* à *goutte*
(Heredia, *Pan*).

Dans le bruit de *tes bords* par *tes bords* répétés
(Lamartine, *Le lac*).

Et que le vent du nord porte de *feuille* en *feuille*
(Vigny, *Le cor*).

*C'étoit ce*ci, *c'étoit ce*la
(La Fontaine, VII, 5).

On peut renforcer encore l'effet produit par la répétition de certains mots, au moyen de rappels de sons isolés qui sont déjà contenus dans ces mots ou ne le sont pas :

Et la *sour*ce sans nom qui *gou*tte à *gou*tte *t*ombe
ou *ou*ⁿ *ou* *ou* *ou*ⁿ
(Heredia, *La source*);

tous les accents toniques tombent sur la voyelle *ou* orale ou nasale.

Disloqué, de *cailloux* en *cailloux* cahoté
c *c* *c* *c*
(Hugo, *Le crapaud*).

Et comme un noir poison qui va de *veine* en *veine*
v *v* *v*
(Id., *Ruy-Blas*);

mouvements successifs.

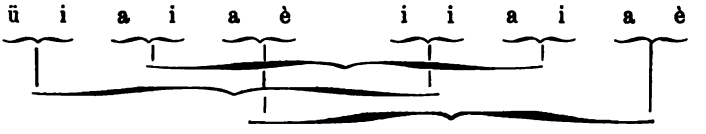
Le même procédé peut servir à exprimer le parallélisme de deux idées, de deux actions, dont la seconde suit rapidement la première et en est la conséquence :

Tu mis à prix sa tête, il mit à prix la tienne
(Id., *Burgraves*).

Il i a ici parallélisme en tout dans les deux émistiches :
ritme 4-2. 4-2,
mots et sons :

mi(s) à prix a t ê *mï(t) à prix a t è*

vocalisme :



l'*ü* et l'*i*, étant des voyelles du même ordre, comme nous le verrons plus loin, se correspondent parfaitement.

Le loup le croit, *le loup le* laisse
(La Fontaine, IX, 10).

Il tendit un long rets. *Voilà les poissons* pris,
Voilà les poissons mis aux pieds de la bergère
(Id., X, 11).

..... *voilà* sa toile ourdie,
Voilà des moucherons de pris
(Id., III, 8).

Les actions, les idées, les événements qui se suivent rapidement et dépendent dans une certaine mesure l'un de l'autre, peuvent n'être pas réduits à deux ; ils sont parfois toute une série. Le procédé est le même ; les mêmes répétitions de mots peindront l'accumulation d'une suite d'événements :

Le démon se remit à battre dans sa forge ;
Il frappait *du* ciseau, *du* pilon, *du* maillet
(Hugo, *Légende des siècles*).

Le pis fut que l'on mit en piteux équipage
Le pauvre potager : *adieu* planches, carreaux ;
Adieu chicorée et poireaux ;
Adieu de quoi mettre au potage
(La Fontaine, IV, 4).

Rien ne la contentoit, *rien* n'étoit comme il faut :
On se levoit *trop* tard, *on se* couchoit *trop* tôt :
Puis du blanc, *puis du* noir, *puis* encore autre chose.
Les valets enrageoient, *l'*époux étoit à bout :
Monsieur ne songe à rien, *monsieur* dépense tout,
Monsieur court, *mo sieur* se repose
(Id., VII, 2).

Nous avons montré, lorsque nous avons étudié le ritme, comment le trimètre par sa rapidité et le resserrement sintétique de ses sillabes pouvait servir à accumuler les idées, les événements, les faits. Les deux procédés peuvent se combiner et concourir au même but avec plus de force :

Il fut héros, *il fut* géant, *il fut* génie
(Hugo, *Le parricide*).

La nuit se dissolvait dans les énormes cieux
Où rien ne tremble, *où rien ne* pleure, *où rien ne* souffre
(Id., *Le sacre de la femme*).

Marcher à jeun, | *marcher* vaincu, | *marcher* malade
(Id., *Le petit roi de Galice*);

insistance sur l'idée de *marcher, marcher* toujours ; l'action exprimée par le verbe *marcher* devient une sorte de *loi*, une fatalité implacable pesant sur l'omme de guerre qui ne s'appartient plus ; — en même temps impression de continuité, de régularité, de monotonie.

On peut aussi marquer l'insistance par la même répétition de mots avec le procédé ritmique contraire, celui qui consiste à augmenter le nombre des mesures et par là à les ralentir. Le premier procédé met, nous l'avons vu, les faits en relief par le resserrement sintétique et le second par l'écartement analitique :

Toute la différence entre ce sombre roi,
Et ce sombre | empereur, | *sans* foi, | *sans* Dieu, | *sans* loi
(Id., *Eviradnus*).

Le poète insiste à la fois par le ritme lent et par la répétition du même mot devant un monosillabe.

On le voit par ces derniers exemples, ce même procédé peut servir pour insister sur des faits analogues. Et en effet le moyen le plus simple pour marquer l'insistance est de répéter un mot ou quelques mots ; c'est même bien plus un procédé de stile qu'un procédé de versification, ou plutôt la poésie en use comme la prose :

Que tardez-vous, Seigneur, à la *répudier* ?
L'empire, votre cœur, tout condamne Octavie.
Auguste, votre aïeul, soupiroit pour Livie :
Par un double *divorce* ils s'unirent tous deux ;
Et vous devez l'empire à ce *divorce* heureux.
Tibère, que l'hymen plaça dans sa famille,
Osa bien à ses yeux *répudier* sa fille.
Vous seul, jusques ici contraire à vos désirs,
N'osez par un *divorce* assurer vos plaisirs
(Racine, *Britannicus*).

Ces tronçons déchirés, épars, près d'épuiser
Leurs forces languissantes,
Se cherchaient, se cherchaient, comme pour un baiser
Deux bouches frémissantes

(Hugo, *Orientales*).

C'est moi, Prince, *c'est moi* dont l'utile secours
Vous eût du labyrinthe enseigné les détours

(Racine, *Phèdre*).

Moi-même devant *vous*, j'aurois voulu marcher
Et Phèdre au labyrinthe *avec vous* descendue
Se seroit *avec vous* retrouvée ou perdue

(Id., *Ibid.*).

Descends, Charles ! *Descends*, Frédéric ! *Descends*, Pierre !
Deviens de plomb, *deviens d'*acier, *deviens de* pierre !
Le sang des bons après *le sang des* innocents !
Règne ! *plus bas* ! *plus bas* ! *descends* ! *descends* ! *descends* !

(Hugo, *La pitié suprême*).

Le même procédé peut être accentué par des répétitions de fonèmes venant s'ajouter aux répétitions de mots :

Viens vite, *viens* finir ma fortune cruelle
v *v* *v* *f* *f*

(La Fontaine, I, 15).

L'onde qui fuit, par *l'onde* incessamment suivie
i *i* *i* *i*

(Hugo, *Feuilles d'automne*).

Descendez, descendez, lamentables victimes,
Descendez | le chemin | de l'enfer | éternel
é *è* *è* *è*
Plongez au *plus profond* du gou*ffre* où tous les crimes
Flagellés par un *vent* qui ne *vient* pas du ciel
Bouillonnent pêle-mêle avec un *bruit* d'orage

(Baudelaire, *Femmes damnées*);

insistance et indication de différents mouvements continus.

Ce procédé qui consiste à répéter des mots tout entiers, s'il est le plus frappant, n'est pas le plus délicat, avons-nous

dit. Le plus raffiné consiste à répéter uniquement des fonèmes isolés ; on peut obtenir encore par là une très grande intensité d'expression. Nous reprendrons à ce nouveau point de vue les mêmes catégories d'idées dans le même ordre :

1° Mouvement régulier :

Depuis ce jour fatal le pouvoir d'Agrippine
Vers sa chute, | à grands pas, | chaque jour | s'achemine
r s ch *ch j r s ch*
a è a è

(Racine, *Britannicus*).

Un jour, | sur ses longs pieds, | alloit | je ne sais où
Le héron | au long bec | emmanché | d'un long cou
on ou é è ou
ou on è é ou

(La Fontaine, VII, 4).

Nos chevaux | galopaient | à travers | la clairière
a è a è a è
g p t t c

(Hugo, *Contemplations*).

Iacchos | s'avancer | sur le sable marin
i é ū è
a ò è a
ò a a è

(Heredia, *Ariane*).

Ajouter à ce mouvement vocalique la quintuple répétition de *s* peignant le bruissement continu du cortège sur le sable.

2° Mouvement ou bruit répété indéfiniment, sans que l'idée de régularité soit exprimée :

Va, vient, fait l'empressée

(La Fontaine, *Le coche et la mouche*).

Avec des gr*on*dements que prol*on*ge un l*on*g râle
r r r

(Heredia, *Bacchanale*).

Et P*an*, ral*en*tiss*an*t ou press*an*t la cad*en*ce

(Id., *Nymphée*).

Le mouvement est peint par le retour de la voyelle nasale *an*, revenant de 2 en 2 sillabes dans le premier émistiche, de 3 en 3 dans le second, et se trouvant dans le premier 3 fois dans le même espace de temps que 2 fois dans le second.

Et la mer elle-même, expirant sur sa rive,
Roule à peine à la plage une lame plaintive
ap *ap*
la *la*
(LAMARTINE, *L'infini dans les cieux*).

..... Laisse, ami, l'errante chèvre,
Sourde aux chevrotements du chevreau qu'elle sèvre
s *r* *ch vr*
s r *ch vr* *ch vr* *s vr*
(HEREDIA, *La flûte*)

Un essaim de corbeaux.....
*Tour*ne éternellement au*tour* de la montagne
t *t* *t t* *t*
ou *an ou* *a*
(HUGO, *Burgraves*).

L'horloge d'un couvent s'ébranla lentement
lò *lò* *la lan*
an *an an an*
(MUSSET, *Don Paez*).

Et sa voix sur l'écho de la voûte sonore
Frappait comme le pas d'un hardi cavalier
pait *pas*
c *d d c*
(MUSSET, *Charles-Quint à St-Just*).

« Pour produire un effet puissant, les lettres allitérantes doivent frapper les syllabes rythmiques ; tandis que, pour obtenir des effets dégradés, et si l'on peut parler ainsi, des demi-teintes, on devra éviter les attaques redoublées sur les syllabes de l'arsis, disposer au contraire les consonnes allitérantes devant les syllabes atones de la thésis, et parfois même

en amortir encore le choc au moyen de syllabes muettes. C'est ainsi, par le choix et l'emploi judicieux des consonnes allitérées gutturales, dentales, labiales, liquides ou nasales, fortes ou faibles, que le poète parvient à exprimer jusqu'aux plus fugitives nuances du sentiment qui l'inspire, à amplifier ou à voiler la sonorité de son vers, qui devient à sa volonté facile, coulant, rapide ou languissant, clair, strident, rauque ou éclatant » (Becq de Fouquières, 236-237).

Dans les exemples qui précédent les fonèmes que nous avons relevés appartiennent surtout aux sillabes toniques ; dans les suivants ils sont plutôt dans des sillabes atones ; mais il n'est ni possible ni utile de faire à ce point de vue deux catégories bien nettes ; chaque exemple a son individualité et demanderait un commentaire particulier que le lecteur pourra faire aisément au moyen des éléments que nous mettons en relief :

La mer qui se *lamente* en pleurant les sirènes
an an an

(Heredia, *L'oubli*).

noter en outre le vocalisme :
a è i la vague commence à s'élever
è a an an è an la vague gronde
é i è la vague meurt sur la rive

Au dehors, *tout* au*tour* du *grand antre muet*,
Hurlait le brouhaha de la foule indignée

(Hugo, *L'épopée du lion*).

Voici l'essentiel du vocalisme de ces deux vers : *ou ou, an an, ü è — ü è, é ou a a — è a ou*, c'est-à-dire dans les trois premiers cas répétition pure et simple, et dans le dernier reproduction approximative.

....*Dans* ce mo*ment*, un pas
Au pen*chant* du coteau *semble* se faire *entendre*

(Musset, *Le saule*).

noter en outre les occlusives : *t p*
p d c t *t d*

qui peignent un bruit ou un mouvement saccadé.

Un écho *p*rolongé ré*pé*tait cha*q*ue *p*as
(Id., *Portia*).

Sur l'Hymè*te*, l'Au*t*an *t*umul*t*ueux *t*ourmen*te*
(Hugo, *Le Satyre*).

.... L'intrépide Hippolyte
*V*oit *v*oler en éclats tout son cha*r* fra*c*assé
(Racine, *Phèdre*).

Il marchoit d'un pas relevé
Et faisoit sonner sa sonnette
(La Fontaine, I, 4);

sonner sa sonnette n'est pas de l'armonie imitative, ne peint pas le bruit, mais indique la répétition de l'action, et de son produit, le bruit.

Hideux ce spectre blanc passait ; et, par ins*t*ant,
Une gou*tte d*e sang se *dé*tachait *d*e l'ombre,
Implacable, et *t*ombait sur ce*tte* blancheur sombre
(Hugo, *Le parricide*).

Sen*t*an*t* à chaque pas qu'il fait vers la lumière,
Une gou*tte d*e sang sur sa *tê*te pleuvoir
(Id., *ibid*).

Durandal flamboyant *s*emble un *s*inistre e*s*prit :
Elle *v*a, *v*ient, remonte et tombe, *s*e relève,
*ou*ⁿ *ou*ⁿ
re *re*
S'abat, et *f*ait la *f*ête e*ff*rayante du glaive
(Id., *Le petit roi de Galice*);

les fonèmes répétés peignent les mouvements répétés, successifs et divers de l'épée de Roland.

Trouv*an*t les tr*em*blemen*t*s de terre trop fréquen*t*s,
t *t* *t* *t* *c*
Les rois d'Espagne ont fait baptiser les volcans
(Id., *Les raisons du Momotombo*).

De toutes parts pressé par un puissant voisin,
Que j'ai su soulever contre cet assassin,
Il me laisse en ces lieux souveraine maîtresse

(RACINE, *Athalie*).

Voir soudain des lions et des tigres, ô roi!
Sortir de toutes parts de l'ombre autour de toi
t d t t p d b t d t
è ou è a è ou[n] è a

(HUGO, *Burgraves*).

Que des chiens dévorants se disputoient entre eux

(RACINE, *Athalie*).

Elle veut voir le jour, et sa douleur profonde
M'ordonne toutefois d'écarter tout le monde

(ID. *Phèdre*);

on écarte chacun successivement; il i a par conséquent action répétée.

Dans le doute mortel dont je suis agité

(ID., *ibid.*);

ésitations successives.

A l'appel du plaisir lorsque ton sein palpite
è i è i

(MUSSET, *Rappelle-toi*);

le mot *palpite* par lui-même et par lui seul exprime déjà la répétition parce qu'il a deux sillabes commençant par la même occlusive *p*; pour mettre en un relief singulier et faire particulièrement sentir le mouvement de palpitation, le poète renforce l'élément essentiel de ce mot en le reproduisant dans d'autres mots. Comme l'a dit Becq de Fouquières, p. 220: « On peut souvent constater que le mot générateur de l'idée devient, au moyen de ses éléments phoniques, le générateur sonore du vers et soumet tous les mots secondaires qui l'accompagnent à une sorte de vassalité tonique ». La majeure partie de nos exemples illustrent cette observation.

Sur mon œil ébloui *palp*itait ma *pau*pière

(Th. Gautier).

Les grelots	des troupeaux	palpitaient	vaguement
é ó	*é ó*	*a*	*a*
g	*d t p*	*p p t*	*g*
gr	*tr*		

(Hugo, *Booz*).

Les*bos* où les bai*s*ers *s*ont comme les ca*s*cades

a a

c *c c*

Qui *s*e jettent *s*ans peur dans les gouffres *s*ans fond

c *sans* *f* *sans f*

Et courent *s*anglotant et glou*s*sant par *s*accades,

an an *an a a a*

gl *gl*

Orageu*x* et *s*ecrets, fourmillants et profonds :

f *f*

Les*bos* où les bai*s*ers *s*ont comme les ca*s*cades !

c *c c*

(Baudelaire, *Lesbos*).

*T*oujours l'in*t*érieur de la *t*erre *t*ravaille

r r r r r

(Hugo, *Feuilles d'automne*);

répétition continuelle.

Chaque fois qu'en *t*ombant la *t*erre re*t*en*t*it
De la foule muette un sourd sanglot sortit

(Lamartine, *Jocelyn*);

bruit répété; il s'agit des pelletées de terre qu'on jette sur la bière.

*M*on père *m*ille fois *m*'a dit dans *m*on enfance
Qu'avec nous tu juras une sainte alliance

(Racine, *Esther*);

répétition de *m* correspondant à la répétition de l'action indiquée ; cf. en outre p. 513, l. 1 sqq.

Les bonds capricieux de ce bouc indocile
*bou*ᵉ *c p* *d* *bou c d*
(HEREDIA, *Le chevrier*);

ces occlusives saccadent le vers conformément à l'idée exprimée.

L'esprit de minuit passe, et, répandant l'effroi,
Douze fois | se *b*alance | au *b*attant | du *b*effroi
a an *a an*
(HUGO, *La ronde du sabbat*).

Ses yeux, qui *v*ainement *v*ouloient *v*ous éviter,
Déjà pleins de langueur, ne pou*v*oient *v*ous quitter
(RACINE, *Phèdre*);

cette répétition de *v* peint les efforts successifs.

Ou d'une enseigne, au bout d'une tringle de fer,
Que bal*an*ce le *v*en*t* pen*d*an*t* les nuits d'hiver
(BAUDELAIRE, *Les métamorphoses du Vampire*);

indication d'un mouvement répété ; mais la nature spéciale du mouvement n'est pas précisée.

..... *l*a nuit *s*ur *l*a pe*l*ouse
Ba*l*ance *l*e zéphyr dans *s*on voi*l*e odorant
(MUSSET, *Nuit de mai*);

l'effet du balancement répété est produit par l'alternance des groupes *l s*, *l z*, régulière de « pe*l*ouze » à « zéphyr »; les mêmes fonèmes apparaissent avant et après ces mots, mais en ordre irrégulier parce que avant, le mouvement ne fait que s'annoncer, et qu'après il cesse au moment où l'on va passer à une autre idée.

S'éta*l*e un tapis vert *s*ur *l*equ*el s*e ba*l*an*c*e
Un grand *l*ustre blafard au bout d'un oripeau
(ID., *Une bonne fortune*);

observation analogue.

La lune, à son lever, sur la cime des arbres
l l s l s l s z

Balançait mollement les ombres des saints marbres
l s l l z s

(Id., *Suzon*);

effet analogue obtenu par des moyens analogues.

Tout est joie et chanson ; la roulette commence :
Ils lui donnent le branle, ils la mettent en danse,
Et ratissant gaîment l'or qui scintille aux yeux,
Ils jardinent ainsi sur un rythme joyeux

(Id., *Une bonne fortune*).

Les mouvements sont peints par l'assonance des sillabes toniques qui terminent les émistiches ou les mesures.

Un bal est *à* deux pas ; *à* travers la fenêtre,
On le voit çà et là bondir et disparaître,
Comme un chevreau lascif *qu'*une abeille poursuit

(Id., *ibid.*);

le premier émistiche est prosaïque, mais semble annoncer le mouvement par son *a* terminant chaque diade ; dans le deuxième émistiche, assonance des deux triades qui débutent d'ailleurs toutes deux par un *a* atone ; dans le premier émistiche du deuxième vers, assonance des deux triades ; dans le deuxième émistiche, effet saccadé des occlusives et répétition de la sillabe *di* ; le troisième vers est une comparaison qui semble étendre le mouvement, l'unité devenant au point de vue de ces correspondances, non plus la mesure, mais l'émistiche : les deux émistiches assonent *si sui*, et débutent par la même occlusive *c*. Tout cela pour peindre le mouvement régulièrement irrégulier de la danse.

3° Deux actions parallèles dont la seconde suit régulièrement la première et peut en être la conséquence :

Ou des fleurs au printemps, | ou du fruit en automne
ou d fl t | *ou d fr t*

(La Fontaine, X, 2).

4° Une série d'événements qui se suivent rapidement, qui peuvent dépendre l'un de l'autre ou sont dans une certaine mesure parallèles :

Je le *vis*, je *rougis*, je *pâlis* à sa vue

(RACINE, *Phèdre*).

Mais ce lion...
Trouva *m*oyen et *m*anière et *m*atière
è *è* *è*
D'ongles et *d*ents *d*e *r*ompre la *r*atière

(MAROT, *Le lion et le rat*).

Se ca*br*e *br*usquement, se retourne, regarde,
è a *è ũ* *è o*ⁿ *è è u* *è è a*
Et rejoint d'un seul bond...
è *è* *è*ⁿ

(HEREDIA, *Fuite de Centaures*).

La succession des mouvements brusques et saccadés est marquée par le vocalisme dont chaque ondulation commence de même ; ce mouvement se perd au vers suivant. — Ajouter les deux *br* et les *re*.

Après avoir *trotté*, brou*t*é, fait *t*ous ses *t*ours
é *é* *ou* *ou*

(LA FONTAINE).

Elle qui n'étoit pas grosse en tout comme un œuf
Envieuse, *s'é*tend, *et s'*enfle *et s*e travaille

(ID., I, 3).

Efforts successifs marqués par l'allitération des sifflantes et la coupure sintaxique du sens après chaque accent tonique et ritmique.

*Met*tent le nez à l'air, *mon*tren*t* un peu la *tê*te
è *é* *è* *è*
*Puis r*en*t*rent dans leurs nids à *r*ats
a a
*Puis r*essor*t*ant font qua*t*re pas,
a a

Puis, enfin se m*ettent* en qu*ête*
è *è* *è*

(Id., III, 18).

5° L'insistance. Nous avons vu le poète insister sur un mot, c'est-à-dire sur l'idée exprimée par ce mot, en le répétant. Une autre manière de le mettre en relief consiste à répéter au lieu du mot ses fonèmes essentiels et caractéristiques :

Il réveilla *s*es fils dormant, *s*a femme la*ss*e,
Et *s*e remit à fu*ir* *sinistre* dans l'e*s*pa*c*e

(Hugo, *La conscience*);

renforcement du mot « sinistre » par les répétitions d'*s* et d'*i*.

Tu fré*mir*as d'ho*rr*eur si je *r*omps le silence

(Racine, *Phèdre*);

renforcement du mot « horreur ».

Que vois-je ? quelle horreur dans ces lieux répandue
*F*ait *f*uir devant mes yeux ma *f*amille éperdue ?

(Id., *ibid.*);

renforcement du mot « fuir ».

Quatre méchants portraits pendus, représentant
Des *f*aces qui *f*eraient *f*uir en en*f*er Satan

(Musset, *Don Paez*);

même renforcement un peu trop accentué, exagéré.

*S*es froids embra*ss*ements ont glacé ma tendre*ss*e

(Racine);

renforcement de l'*s* du mot « glacé » qui aboutit à suggérer l'idée du *frisson*. Même observation pour les deux vers suivants :

Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang *s*'est gla*c*é

(Id.).

Mon *s*ang commence à *s*e glacer

(La Fontaine, I, 12).

Mais si l'on veut insister sur la frase tout entière, sur l'idée qu'elle contient et non pas sur un mot en particulier, on répète un fonème quelconque :

*M*ais ce *m*ême A*m*urat ne *m*e pro*m*it ja*m*ais

(Racine, *Bajazet*).

De *c*e *s*acré *s*oleil dont je *s*uis de*sc*endue

(Id., *Phèdre*).

Main*t*enant *q*ue mon *t*emps *d*écroît comme un flambeau,
an *an* *an*
*Q*ue mes *t*âches sont *t*erminées ;
Main*t*enant *q*ue voici *q*ue je *t*ouche au *t*ombeau
Par les deuils et par les années

(Hugo, *Contemplations*).

Parcourant | *s*ans *cess*er | *c*e long *c*er|cle de peines
è *é* *è* *è*

(La Fontaine);

régularité du mouvement et insistance : c'est le bœuf qui parle.

Hélas ! on voit que de tout temps
Les pe*t*its ont pâ*t*i des so*tt*ises des grands

(Id., II, 4).

Laissez-*m*oi *m*'endor*m*ir du so*mm*eil de la terre

(A. de Vigny).

Regarde ! je viens *s*eul m'as*s*eoir *s*ur *c*ette pierre
Où tu la vis *s*'as*s*eoir !

(Lamartine, *Le lac*).

Phèdre *v*eut *v*ous *par*ler avant *v*otre dé*part*

(Racine, *Phèdre*);

manière d'insister sur les mots pour bien préciser les paroles.

Envoyant un songe lui dire
Qu'un *t*el *t*résor é*t*oi*t* en *t*el lieu. L'homme au vœu
(La Fontaine, IX, 13);

même observation.

Vous trahissez l'époux à qui la foi vous lie,
*Vous trahissez en*fin vos *en*fants malheureux,
Que vous précipitez sous un joug rigoureux.
Son*g*ez qu'un même *j*our leur ravira leur mère
mè r r r r r mè r
leur ra ra leur
Et rendra l'espérance au fils de l'étran*g*ère
ran ra ran ran
(Racine, *Phèdre*).

Elle *m*eurt dans *m*es bras d'un *m*al qu'elle *m*e cache
a a a
(Id., *ibid.*);

insistance d'une femme inquiète en quête de secours ; c'est Oenone qui parle de Phèdre, sa maîtresse ; cf. en outre p. 512.

Je *m*ourrai, *m*ais au *m*oins *m*a *m*ort *m*e vengera
(Racine);

insistance due à la colère.

Comme plus aut nous pouvons avoir ce procédé joint au ritme analitique :

*P*re|sse, *p*leu|re, gémis ; | *p*eins lui | Phèdre mourante,
i i
Ne rougis *p*oint de *p*rendre une voix sup*p*liante
è an è an
(Id., *Phèdre*).

Il l'appelle son *f*rère et l'aime dans son âme
Cent *f*ois plus | qu'il ne *f*ait | mè|re, *f*ils, | *f*ille | et *f*emme
(Molière, *Tartuffe*).

Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Mais *f*idèle, mais *f*ier, et même un peu *f*arouche,
Charmant, | jeune, | traînant | tous les cœurs | après soi
(Racine, *Phèdre*).

Nous avons dit en commençant que ces répétitions de sons n'étaient expressives qu'en puissance, c'est-à-dire qu'elles ne deviennent expressives que lorsque l'idée s'i prête. Sinon les répétitions peuvent passer inaperçues. Ainsi dans le nom de poisson *barbeau* la répétition passe inaperçue alors qu'il n'en est pas de même dans *barbotter*. Si pourtant les répétitions sont trop nombreuses, trop marquées, bien que l'idée ne les demande en rien, on les sent forcément, elles deviennent expressives malgré l'idée par ce fait seul qu'on les sent, et alors elles sont choquantes parce qu'il i a discordance entre l'idée et l'expression :

*En*fin, *en* forme d'*an*se arrondis*sant* leurs fl*an*cs

(HEREDIA, *Le vase*).

Les Bacch*an*tes, d'un p*am*pre à l'*am*ple frondaison
Enguirl*an*dent le joug des taureaux qu'on dételle

(ID., *ibid.*).

Lors*que* j'ai lu Pétrar*que* étant encore enfant
t *t t*
an an an an

(MUSSET, *Le fils du Titien*).

*Que*lle *que* soit sa mère et de *qui qu'*il soit fils

(CORNEILLE).

Que quelque amour *qu'*elle ait et *qu'*elle ait pu donner

(ID.).

Je ne serai *qu'*à vous, *qui que* ce soit *que* j'aime

(ID.).

Elle [la rivière] roule sans un murmure
Son onde opaque et *p*ourtant *p*ure
*P*ar les faubourgs *p*acifiés

(VERLAINE, *Romances sans paroles*).

Terrible et dernier cri de l'âme évanouie,
Echo du coup *q*ui fait écrouler une vie,
ó *ou* *ou*

Et *q*ue jus*q*u'au tombeau j'entendrai ; puis glissant...

ó ó

(LAMARTINE, *Jocelyn*);

l'effet n'est probablement pas voulu, mais il est en tout cas désastreux ; l'idée aurait pu à la rigueur en supporter une vague indication ; mais une exagération de ce genre est tout ce qu'il i a de plus choquant.

II

LES VOYELLES

Nous arrivons à l'étude des voyelles en tant qu'elles ont une valeur propre et une signification particulière. Il est bon de rappeler encore une fois que les fonèmes ne sont expressifs qu'en puissance et n'expriment réellement quelque chose que si l'idée qu'ils recouvrent est susceptible de mettre en lumière leur pouvoir expressif. Il ne faut pas oublier non plus qu'il n'i a pas d'idée simple ; toute idée est complexe et comporte des nuances qui ne peuvent être rendues que par l'emploi simultané ou successif de moyens d'expression différents. Nous essaierons d'isoler chacun d'eux et de déterminer sa valeur spéciale.

Pour cela il est nécessaire que nous prenions pour point de départ une classification des sons reposant sur leur nature même et indépendante de toute idée préconçue. On peut les grouper avec beaucoup de précision en se fondant à la fois sur leur point d'articulation et leur mode d'articulation. Les voyelles sont des notes variées dont le timbre et la qualité sont essentiellement déterminées par le point d'articulation. Or c'est par leur timbre et leur qualité qu'elles impressionnent diversement notre oreille : les unes sont des notes aiguës, les autres des notes graves, les unes sont des notes claires, les autres des notes sombres, les unes sont voilées, les autres éclatantes. En classant les voyelles d'après leur point d'articulation, on se trouvera les avoir rangées du même coup conformément à l'impression qu'elles produisent. La seconde classification est en quelque sorte populaire ; sous l'influence de la musique elle a pénétré dans le langage courant ; mais elle est vague et flottante. La première, ne laissant rien à

l'arbitraire, permettra de la préciser et de la rectifier au besoin. On désigne généralement par le nom de *palatales* les voyelles dont le point d'articulation est situé vers la partie antérieure du palais et l'on peut appeler *non palatales* toutes les autres. Les palatales sont *i*, *ü* (*u*, comme dans le mot *cru*), *é*, *è*, *ö* (*eu* fermé, comme dans le mot *feu*). Ce sont en même temps les voyelles *claires*. Les deux d'entre elles qui sont le plus fermées et qui se prononcent le plus en avant, l'*i* et l'*ü*, peuvent être mises à part sous le nom de voyelles *aiguës*. La catégorie des non palatales comprend toutes celles qui se prononcent vers la partie postérieure du palais, ou au niveau du voile du palais, ou même plus en arrière, à savoir : *a*, *ò* (*o* ouvert, comme dans le mot *corps*), *è* (*eu* ouvert, comme dans le mot *jeunesse*), *ó* (*o* fermé, comme dans le mot *clos*), *u* (*ou*, comme dans le mot *trou*). Ce sont les voyelles *graves*. Il i a aussi lieu de distribuer ces dernières en deux groupes, et de désigner par le nom de *sombres* les deux qui sont le plus fermées : *ó* et *u*, et par celui d'*éclatantes* les trois autres : *a*, *ò*, *è*.

Les voyelles *nasales* demandent une mention spéciale. Elles sont toutes comme *voilées* par la nasalité, mais appartiennent d'ailleurs chacune à la même classe que la voyelle orale qu'elles ont pour substratum. Il faut donc savoir quel est leur substratum oral, c'est-à-dire quelle est la voyelle non nasale dont elles sont la voyelle nasalisée. Nous avons montré ailleurs (M S L, VII, 472 sqq.) quel est ce substratum : la voyelle du mot *vin* est un *è* nasal, celle du mot *brun* est un *è* nasal, celle du mot *temps* est un *a°* nasal (*a* extrêmement ouvert, son qui n'existe pas en français, mais qui est très voisin de *ó*), celle du mot *rond* un *ó* très fermé, qui n'existe pas non plus dans la langue, mais se rapproche infiniment de *u*. Un moyen très simple de s'en rendre compte est de faire prononcer ces mots par une personne ayant les fosses nasales obstruées près du voile du palais soit artificiellement soit accidentellement, fût-ce par un gros rume de cerveau. C'est un préjugé assez répandu que la voyelle nasale du mot *temps* ou du mot *autant* est un *a* nasal, et celle du mot *rond* un *ó* nasal ; étimologiquement c'est quelquefois vrai, mais nous n'avons que faire ici d'étimologie. L'expérience indiquée fera entendre à peu près *tò*, *autò*, *ru* et non *ta*, *auta*, *ro*. On peut

faire une contre-épreuve qui n'est pas plus difficile, au moyen d'une personne parlant fortement du nez : elle prononcera les mots *ta*, *rot* non pas comme nous prononçons les mots *temps, rond* mais *ta*^{n}, *ró*^{n} avec l'*a* nasal et l'*ó* nasal qui n'existent pas en français ; d'autre part elle prononcera les mots *trotte* et *tout* à peu près comme nous prononçons *trente* et *ton*. Nous nous servons pour la transcription des voyelles nasales, afin que leur valeur saute aux ieux, de la voyelle orale qui leur correspond avec un *n* en exposant, et dans les deux cas où nous n'avons pas le correspondant rigoureux, de celles de nos voyelles qui s'en rapprochent le plus, *ò* et *u*, avec le même exposant.

Parmi les voyelles orales, il i en a deux qui demandent quelques explications complémentaires; c'est l'*eu* fermé (*ö*) et l'*eu* ouvert (*ė*). Certains s'étonneront de les trouver dans deux classes différentes. On a une tendance, par suite d'abitudes dues à la pauvreté de notre alfabet, à considérer l'*è* et l'*é* d'une part, l'*ò* et l'*ó* d'autre part comme des voyelles à peu près semblables. En réalité il i a plus de différence entre l'articulation de l'*è* et celle de l'*é* qu'entre celle de l'*é* et celle de l'*i*, entre l'articulation de l'*ò* et celle de l'*ó* qu'entre celle de l'*a* et celle de l'*ò*, qu'entre celle de l'*ó* et celle de l'*u* (*ou*). Si dans notre classification l'*è* et l'*é* se trouvent dans la même catégorie, c'est qu'ils se prononcent tous deux sur la partie antérieure du palais ; si l'*ò* et l'*ó* sont dans une même catégorie, quoique dans deux subdivisions différentes, c'est que tous deux s'articulent dans la partie postérieure de la bouche. Le domaine des deux *eu* est intermédiaire entre celui des deux *e* et celui des deux *o*, mais de telle sorte que l'un a son point d'articulation d'un côté et l'autre de l'autre côté de la limite qui sépare les claires des graves.

L'*ö* est la voyelle fermée qui termine le mot *peureux* ; l'*ė* est la voyelle ouverte de la première sillabe de ce mot ; c'est aussi, mais avec plus d'ampleur et d'intensité, la voyelle de la dernière sillabe du mot *empereur* ; c'est la voyelle du mot *fleuve* ; c'est la voyelle de la sillabe initiale du mot *jeunesse* dans la prononciation proprement française, car nous ne nous occupons pas ici, comme il est juste, des différentes prononciations dialectales ; enfin c'est l'*e* dit muet ; ce point

est capital et on ne saurait trop i insister. Dans l'intérieur des vers français il n'i a pas d'*e* muet ; tous les *e* doivent se prononcer nettement, comme une voyelle affaiblie par l'atonie sans doute, mais absolument pleine, sans quoi les vers deviennent faux ; cf. F. de Gramont, *Les vers français et leur prosodie*, p. 29. L'*e* du mot *je* dans *je n(e) sais pas* se prononce en français exactement comme celui de la première sillabe du mot *jeunesse* ; tous les *e* qui se trouvent dans l'intérieur des vers doivent se prononcer ainsi. C'est la même voyelle que celle de la dernière sillabe du mot *valeur*, mais beaucoup plus faible,

Ce point pourra surprendre ceux qui ne sont pas rompus aux détails de la fonologie et leur paraître un simple paradoxe : l'*ė* dit muet est une voyelle éclatante. Ce qui fait qu'une voyelle est éclatante n'est pas le plus ou moins d'intensité avec laquelle on la prononce, mais la manière dont on l'articule. Or les muscles de la bouche sont au repos pour la prononciation de l'*ė* comme pour celle de l'*a* (le canal buccal est seulement un peu moins ouvert pour l'*ė*) et ce sont ces deux voyelles qui emploient le moins de souffle. Ajoutons à ces considérations fonologiques un fait de fonétique qui les confirme ; tandis que l'*ė* est la voyelle atone par excellence en français et dans plusieurs autres langues, en grand russe tout *o* placé dans la sillabe qui précède la tonique est devenu *a ;* dans les deux cas l'affaiblissement dû à l'atonie s'est traduit par la diminution de l'effort musculaire des organes buccaux, et en même temps par l'emploi d'une quantité moindre de souffle.

A. — Voyelles aiguës

L'étude des mots expressifs nous montre que les voyelles aiguës, l'*i* et l'*ü*, donnent seules l'impression de l'acuité : *cri*, *cri-cri*, *siffler*, *pique*, all. *spitz* « aigu » ; mais les autres voyelles claires, étant en somme de même nature, peuvent préparer la note ou la soutenir une fois qu'elle a été donnée.

Les voyelles aiguës sont naturellement désignées pour peindre les bruits aigus :

Avec un cri sinistre, il tournoie, emporté

(Heredia, *La mort de l'aigle*).

L'essieu crie et se rompt...

(Racine).

« Je doute que l'on serve la gloire de l'auteur de *Phèdre* en supposant que dans une situation si pathétique, au milieu des larmes, du désespoir, des remords cuisants, il ait songé à peindre le bruit d'un essieu qui se rompt » (Combarieu, 206-207). Ce jugement se passe de commentaire.

Le fifre aux cris aigus, le hautbois au son clair

(Lamartine, *Jocelyn*).

Le bruit peut-être imaginaire et simplement supposé par métafore :

Le sang de vos rois | *crie* | et n'est point | écouté

(Racine, *Athalie*).

Dans l'ordre du langage ce qui est particulièrement aigu, ce sont les cris, toute espèce de cris, quel que soit le sentiment qui les suscite : 1° la douleur :

Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire

(Id., *Phèdre*).

« Sa voix s'élève, et sa plainte retentit, aiguë, prolongée et perçante, sur une note gémissante en *i* » (Stapfer, *Racine et V. Hugo*). Il i a en outre insistance sur une même idée; cf. le chapitre précédent, p. 447.

Dispensez-moi, je vous supplie,
Tous plaisirs pour moi sont perdus.
J'aimois un fils plus que ma vie :
Je n'ai que lui ; que dis-je, hélas, je ne l'ai plus !
On me l'a dérobé : plaignez mon infortune

(La Fontaine, IX, 1).

... Ma fille ! Ah ! Dieu ! ma fille !
Ma fille ! Terre et cieux ! c'est ma fille, à présent !
Dieu ! ma main est mouillée ! — A qui donc est ce sang ?

— Ma fille ! — Oh ! je m'y perds ! c'est un prodige horrible !
C'est une vision ! Oh ! non, c'est impossible,
Elle est partie, elle est en route pour Évreux.
O mon Dieu ! n'est-ce pas que c'est un rêve affreux,
Que vous avez gardé ma fille sous votre aile
Et que ce n'est pas elle, ô mon Dieu ? Si ! c'est elle !
C'est bien elle ! Ma fille ! enfant ! réponds-moi, dis,
Ils t'ont assassinée ! oh ! réponds ! oh ! bandits !
Personne ici, grand Dieu ! que l'horrible famille !
Parle-moi ! parle-moi ! ma fille ! ô ciel ! ma fille !

(HUGO, *Le Roi s'amuse*),

paroles de Triboulet qui trouve le corps de sa fille dans le sac.

Madeleine l'aborde, et presque avec des cris
Lui parle et s'épouvante, et tord ses bras meurtris.
— Mère, ouvre-moi. Je viens. Il s'agit de sa vie
Me voici. J'ai couru de peur d'être suivie.
On creuse l'ombre autour de ton fils. Je te dis
Que je sens fourmiller les serpents enhardis

(ID., *Fin de Satan*) ;

cris de douleur et de crainte ; les deux premières rimes préparent la note.

2° Les supplications :

Il tend les bras, il tombe à genoux : il lui crie
Qu'au nom de tous les dieux il la conjure, il prie,
Et qu'il n'est point à craindre, et qu'une ardente faim
L'aiguillonne et le tue, et qu'il expire enfin

(A. CHÉNIER, *Le mendiant*).

Prends pitié de mon fils, de mon unique enfant !
Prends pitié de sa mère aux larmes condamnée,
Qui ne vit que pour lui, qui meurt abandonnée ;
Qui n'a pas dû rester pour voir mourir son fils ;
Dieu jeune, viens aider sa jeunesse. Assoupis,
Assoupis dans son sein cette fièvre brûlante

(ID., *Le malade*).

3° La joie, l'admiration, l'entousiasme :

Quand il eût bien fait voir l'héritier de ses trônes
Aux vieilles nations comme aux vieilles couronnes,
Éperdu, l'œil fixé sur quiconque était roi,
Comme un aigle arrivé sur une haute cime,
Il cria tout joyeux avec un air sublime :
L'avenir ! l'avenir ! l'avenir est à moi !

(Hugo, *Napoléon II*);

cris de joie et d'entousiasme.

Vainqueur, enthousiaste, éclatant de prestiges,
Prodige, il étonna la terre des prodiges.
Les vieux scheiks vénéraient l'émir jeune et prudent ;
Le peuple redoutait ses armes inouïes ;
Sublime, il apparut aux tribus éblouies
Comme un Mahomet d'Occident

(Id., *Lui*);

entousiasme, admiration exprimée par des sortes de cris.

4° La colère, lorsqu'elle arrive au paroxisme, qu'elle touche à la fureur et se manifeste par des imprécations, des cris de aine, de vengeance, de désespoir, d'indignation, de mépris, d'ironie amère. (*Observation* : les voyelles aiguës n'étant pas propres à exprimer la colère, mais seulement les *cris* de la colère, on trouvera toujours dans les exemples que nous allons citer des voyelles éclatantes peignant les éclats de voix de la colère et des voyelles sombres qui en expriment les sourds grondements. Nous ne donnerons ici que des exemples de colère où les voyelles aiguës dominent) :

Quel plaisir de venger moi[1]-même mon injUre,
De retirer mon bras teint du sang du parjUre,
Et, pour rendre sa peine et mes plaisIrs plus grands,
De cacher ma rivale à ses regards mourants !
(éclats de voix de la colère dans ce dernier vers)
Ah ! si du moins Oreste, en punissant son crIme,

[1] Est-il besoin de rappeler qu'au XVIIe siècle *oi* se prononçait *wè* ?

Lui laissoit le regr*et* de mour*Ir* ma vict*Ime* !
Va le trouv*er* : d*is*-lu*I* qu'il apprenne à l'ingrat
Qu'on l'immole à ma h*aine*, et non pas à l'État.
(éclats de voix dans ce dernier vers)
Chère Cléone, cours : ma vengeance *est* perd*UE*,
S'il ignore en mourant que c'*est moi* qui le t*UE*.

(Racine, *Andromaque*, IV, 4, paroles d'Hermione).

... T*ais-toi*, perf*I*de,
Et n'*imp*U*te* qu'à t*oi* ton lâche parric*I*de,
Va f*aire* chez t*es* Grecs adm*irer* ta fureur ;
Va : je la désavoue et tu me fais horreur,
Barbare, qu'as-t*u f**ait* ? Avec quelle f*ur**IE*
As-t*U* tranch*é* le cours d'*une* s*i* belle v*IE* ?
Avez-vous p*U*, cr*u*els, l'immol*er* aujourd'h*u**I*,
Sans que tout votre sang se soulevât pour l*u**I*,
Mais parle : de son sort qu*I* t'a rend*U* l'arb*I*tre ?
Pourquo*i* l'assass*in**er* ? Qu'a t-il *fait* ? A quel t*I*tre ?
Qu*I* te l'a d*IT* !

(Id., *ibid.*, V, 3).

Je sais b*ien* quel mot*It* à l'attaqu*er* t'obl*I*ge.
Vous le haïss*ez* tous ; et je v*ois* aujourd'hu*I*
Femme, enfants et val*ets*, déchaînés contre lu*I*.
On m*et* impudemment toute chose en usage
Pour ôt*er* de chez m*oi* ce dévot personnage :
Mais pl*us* on *fait* d'efforts af*in* de l'en bann*Ir*,
Pl*us* j'en v*eux* employ*er* à l'y m*ieux* reten*Ir* ;
Et je v*ais* me hât*er* de lui donn*er* ma f*I*lle,
Pour confondre l'orgueil de toute ma fam*I*lle

(Molière, *Tartuffe*).

..... Pours*uIS*, Néron, avec de t*els* min*I*stres,
Par d*es f**aits* glor*ieux* t*u* te vas s*ign**aler*,
Pours*uIS*. Tu n'as pas *fait* ce pas pour recul*er*.
Ta m*ain* a commenc*é* par le sang de ton frère ;
Je prév*ois* que tes coups viendront jusqu'à ta m*ère*.
Dans le fond de ton cœur je *sais* que tu me h*ais* ;

Tu voudras t'affranch*Ir* du joug de *mes bienfaits.*
Mais je *veux* que ma mort te *soit* même *inutIle.*
Ne *crois* pas qu'en mourant je te *laisse* tranqu*Ille.*
Rome, ce *ciel*, ce jour que *tu* reç*Us* de *moi,*
Partout, à tout moment, m'offriront devant *toi,*
Tes remords te suivront comme autant de *furIES* ;
Tu croiras les calm*er* par d'autres barbar*IES* ;
Ta fureur s'irritant *soi*-même dans son cours,
D'un sang toujours nouveau marquera tous tes jours.
Mais j'espère qu'enf*in* le *Ciel*, las de *tes* cr*Imes*,
Ajoutera ta perte à tant d'autres *victIm*-s :
Qu'apr*ès* t'être couvert de leur sang et d*u* m*ien*,
Tu te verras forcé de répandre le *tien* ;
Et ton nom par*aîtra* dans la race *futUre* ;
Aux plus cruels tyrans une cruelle *injUre*

(RACINE, *Britannicus*).

[Elle entre]. — D'où viens-t*U* ? qu'as-tu *fait* cette nu*IT* ?
Réponds, que me veux-t*U* ? qui t'amène à cette heure ?
Ce beau corps, jusqu'au jour, où s'est-*Il* étend*U* ?
Tand*is* qu'à ce balcon, seul, je veille et je pleure,
En quel *lieu*, dans quel l*It*, à qu*I* souriais-t*U* ?
Perf*I*de ! audac*ieuse* ! est-*Il* encor poss*Ible*
Que tu v*iennes* offr*Ir* ta bouche à mes bais*ers* ?
Que demandes-t*u* donc ? par quelle soif horr*Ible*
Oses-t*U* m'attirer dans tes bras épuisés ?

(MUSSET, *Nuit d'octobre*).

Vous ne démentez *point* une race funeste.
Oui vous *êtes* le sang d'Atr*ée* et de Th*yeste*.
Bourreau de votre f*Ille*, il ne vous reste enf*in*
Que d'en *faire* à sa mère un horr*Ible* fest*in*.
Barbare ! c'est donc là cet heur*eux* sacrif*Ice*
Que vos *soins* prépar*oient* avec tant d'artif*Ice*.
Quoi ? l'horreur de souscr*Ire* à cet ordre inhum*ain*
N'a pas, en le traçant, arrêté votre m*ain* ?
Pourquoi feindre à nos yeux une fausse tristesse ?
Pensez-vous par des pleurs prouver votre tendresse ?

Où sont-*I*ls ces combats que vous avez rend*US* ?
Quels flots de sang pour elle avez-vous répand*US* ?
Quel débr*IS* parle ic*I* de votre résistance ?
[Quel champ couvert de morts me condamne au silence ?]
Voilà par quels tém*oins* il fall*oit* me prouv*er*,
Cru*el*, que votre amour a voul*U* la sauv*er*.
Un oracle fatal ordonne qu'elle exp*I*re ;
Un oracle, dit-*I*l, tout ce qu'il semble d*I*re ?
Le c*iel*, le juste c*iel*, par le meurtre honor*é*,
Du sang de l'innocence est-il donc alt*éré* ?
Si du cr*I*me d'Hélène on pun*IT* sa fam*I*lle,
Faites chercher à Sparte Hermione sa f*I*lle :
Laiss*ez* à Ménélas racheter d'un tel pr*IX*
Sa coupable moit*ié* dont il est trop épr*IS*.
Mais vous, quelles fureurs vous rendent sa vict*I*me ?
Pourqu*oi* vous impos*er* la p*ei*ne de son cr*I*me ?

(Racine, *Iphigénie*).

Il faut rappeler ici, comme partout, que les fonèmes considérés ne deviennent expressifs que si l'idée qu'ils recouvrent s'i prête. Voici un passage du *Misanthrope* qui serait excellent comme *sons* pour peindre le paroxisme de la colère ; mais il n'a pas ce sens et reste presque inexpressif. Ce sont des paroles de Philinte (V, I) :

Non, je tombe d'accord de tout ce qu'il vous plaît.
Tout marche par cabale et par pur intérêt ;
Ce n'est plus que la ruse aujourd'hui qui l'emporte,
Et les hommes devroient être faits d'autre sorte ;
Mais est-ce une raison que leur peu d'équité
Pour vouloir se tirer de leur société ?
Tous ces défauts humains nous donnent dans la vie,
Des moyens d'exercer notre philosophie.
C'est le plus bel emploi que trouve la vertu ;
Et, si de probité tout étoit revêtu,
Si tous les cœurs étoient francs, justes et dociles,
La plupart des vertus nous seroient inutiles,
Puisqu'on en met l'usage à pouvoir, sans ennui,
Supporter dans nos droits l'injustice d'autrui.

5° Nous venons de voir, dans les exemples de *colère* précédemment cités, les voyelles aiguës secondées par les autres voyelles claires contribuer à peindre non pas les éclats de la colère, mais ce qu'elle peut présenter d'aigre, de mordant, de mépris, d'ironie amère, incisive, sarcastique. Il est donc bien évident que si dans un morceau la colère passe au second plan alors que le mépris ou l'ironie surgit au premier, les moyens d'expression ne changent pas : voyelles claires, surtout aiguës :

Père dénaturé ! malheureux politique,
Esclave ambitieux d'une peur chimérique,
[Polyeucte est donc mort !] et par vos cruautés
Vous pensez conserver vos tristes dignités !
La faveur que pour lui je vous avois offerte,
Au lieu de le sauver, précipite sa perte !
.....
Eh bien ! à vos dépens vous verrez que Sévère,
Ne se vante jamais que de ce qu'il peut faire ;
Et par votre ruine il vous fera juger
Que qui peut bien vous perdre eût pu vous protéger.
Continuez aux dieux ce service fidèle ;
Par de telles horreurs montrez-leur votre zèle

(Corneille, *Polyeucte*, V, 6).

Dans ce morceau, l'indignation est dominée par le mépris (relevé par les occlusives labiales, cf. p. 526) surtout dans la première partie ; dans la seconde elle tourne à la menace. Dans le morceau suivant de Racine (*Andromaque*, IV, 5), où Hermione s'adresse à Pyrrhus qui vient de lui déclarer qu'il est décidé à épouser Andromaque, l'ironie recouvre la colère d'un bout à l'autre :

Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice,
J'aime à voir que du moins vous vous rendiez justice,
Et que voulant bien rompre un nœud si solennel,
Vous vous abandonniez au crime en criminel.
Est-il juste, après tout, qu'un conquérant s'abaisse
Sous la servile loi de garder sa promesse ?

Non, non, la perfidie a de quoi vous tenter ;
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter.
Quoi ! sans que ni serment ni devoir vous retienne,
Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne ;
Me quitter, me reprendre, et retourner encor
De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector ;
Couronner tour à tour l'esclave et la princesse ;
Immoler Troie aux Grecs, au fils d'Hector la Grèce !
Tout cela part d'un cœur toujours maître de soi,
D'un héros qui n'est point esclave de sa foi.
Pour plaire à votre épouse, il vous faudroit peut-être
Prodiguer les doux noms de parjure et de traître.
Vous veniez de mon front observer la pâleur,
Pour aller dans ses bras rire de ma douleur.
Pleurante, après son char vous voulez qu'on me voie ;
Mais, seigneur, en un jour, ce seroit trop de joie :
Et sans chercher ailleurs des titres empruntés,
Ne vous suffit-il pas de ceux que vous portez ?
Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue,
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé
Cherche un reste de sang que l'âge avoit glacé ;
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée ;
De votre propre main Polyxène égorgée
Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous :
Que peut-on refuser à ces généreux coups ?

Dans un autre passage d'*Andromaque* (V, 5) nous trouvons une ironie si amère qu'elle va presque jusqu'à la rage : c'est Oreste qui feint d'applaudir aux dieux et à la destinée, faute d'expressions pour les maudire ; ce sont les plus beaux vers de son rôle :

Grâce aux dieux, mon malheur passe mon espérance !
Oui, je te loue, ô ciel, de ta persévérance !
Appliqué sans relâche au soin de me punir,
Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir,
Ta haine a pris plaisir à former ma misère ;

J'étois né pour servir d'exemple à ta colère,
Pour être du malheur un modèle accompli.
Hé bien ! je meurs content, et mon sort est rempli.

Autres exemples d'ironie amère :

Je ne vous presse point, Madame, de nous suivre ;
En de plus chères mains, ma retraite vous livre.
De vos desseins secrets on est trop éclairci,
Et ce n'est pas Calchas que vous cherchez ici

(Racine, *Iphigénie*).

Paroles de Clytemnestre à Eriphile.

Je ne murmure point qu'une amitié commune
Se range du parti que flatte la fortune,
Que l'éclat d'un empire ait pu vous éblouir,
Qu'aux dépens de ma sœur vous en vouliez jouir

(Id., *Britannicus*, III, 7).

... Je t'admire !
Où sont tes gens ? où sont les fourriers de l'empire ?
Entendrons-nous bientôt tes trompettes sonner ?
Vas-tu, sur ce donjon que tu dois ruiner,
Semer, dans les débris où sifflera la bise,
Du sel comme Lubeck, du chanvre comme à Pise ?
Mais quoi ! je n'entends rien. Serais-tu seul ici ?
Pas d'armée, ô César ! Je sais que c'est ainsi
Que tu fais d'ordinaire.....

(Hugo, *Burgraves*, II, 6).

6° Si l'on quitte l'ironie amère, méchante, le sarcasme, pour arriver au persifflage ou à la simple moquerie, les voyelles claires restent le moyen d'expression obligatoire, mais parmi elles les voyelles aiguës cessent de dominer, ou même disparaissent complètement :

Vous chantiez, j'en suis fort aise ;
Eh bien ! dansez maintenant

(La Fontaine, I, 1).

C'est dommage, Garo, que tu n'*es point* entré
Au conseil de celui que prêche ton curé

(Id., IX, 4).

Venez remercier un père qui vous aime,
Et qui veut à l'autel vous conduire lui-même

(Racine, *Iphigénie*).

.....Je vous entends, madame,
Vous voulez que ma fuite assure vos désirs,
Que je laisse un champ libre à vos nouveaux soupirs;
Sans doute en me voyant, une pudeur secrète
Ne vous laisse goûter qu'une joie inquiète

(Id., *Britannicus*, III, 7).

On dit plus ; vous souffrez sans en être offensée,
Qu'il vous ose, Madame expliquer sa pensée.
Car je ne croirai point que sans me consulter
La sévère Junie ait voulu le flatter,
Ni qu'elle ait consenti d'aimer et d'être aimée,
Sans que j'en sois instruit que par la renommée

(Id., *ibid.*, II, 3).

Il n'i a pas lieu de multiplier les exemples à l'infini ; d'autre part, comme le nombre des nuances d'idées est illimité, il ne faut pas songer à donner une énumération complète de celles qui sont susceptibles d'être exprimées par telle catégorie de fonèmes. Ce serait poursuivre l'impossible et viser un but qu'en somme il n'importe pas à notre dessein d'atteindre. Il suffit en effet que nous ayons déterminé la nature et la valeur propre des fonèmes pour être capables de prévoir à quelles diverses nuances ils pourront s'appliquer comme moyens d'expression.

Voici un passage de Racine où nous trouvons, en moins de quatre vers, trois sentiments pour l'expression desquels nous savons maintenant que les voyelles claires conviennent : l'aigreur, la colère et le mépris :

... malgré ses injustices,
C'est ma mère, et je veux ignorer ses caprices.
Mais je ne prétends plus ignorer ni souffrir
Le ministre insolent qui les ose nourrir

(*Ibid.*, II, 1).

Les voyelles claires se prononçent en serrant par un effort musculaire plus ou moins considérable différents organes buccaux contre la partie antérieure du palais, ce qui donne aisément un air *pincé*. C'est pour cela qu'elles contribuent si bien à l'expression de tout ce qui se dit d'un ton *pincé*, en particulier comme nous venons de le voir, à la moquerie, à l'ironie, et d'une manière générale à tout ce qui est mordant, méchant : tel ce passage de *Britannicus* (II, 3; toute la scène serait à citer) où Néron, avec une méchanceté que nous pouvons qualifier d'aiguë, ordonne à Junie qu'il tient en son pouvoir de déclarer à son amant Britannicus

Qu'il doit porter ailleurs ses vœux et son espoir,

et cela sans explications qui puissent faire soupçonner qu'elle agit par contrainte, car Néron entendra et verra tout sans être vu :

Vous n'aurez point pour moi de langages secrets,
J'entendrai des regards que vous croirez muets;
Et sa perte sera l'infaillible salaire
D'un geste ou d'un soupir échappé pour lui plaire.

Une inquiétude qui vous serre le cœur, qui vous serre les lèvres et les dents et vous contracte tous les muscles, exigera aussi des voyelles claires, car ce sont elles qui demandent l'effort musculaire le plus considérable et emploient le plus de souffle (la poitrine serrée par l'émotion n'en fournit que par des mouvements saccadés et violents) ; telles les paroles qu'Hermione adresse à Cléone lorsque, cette dernière lui racontant qu'elle vient de laisser Pyrrhus dans le temple où il épouse Andromaque, elle craint qu'il ne l'ait tout à fait oubliée :

Mais as-tu *bien*, Cléone, observé son visage ?
Goûte-t-*il* des plaisirs tranquilles *et* parfaits ?
N'a-t-*il* point détourné ses *yeux* vers le palais ?
Dis-moi, ne t'*es*-tu point présentée à sa vue ?
L'*in*grat a-t-*il* rougi lorsqu'*il* t'a reconnue ?
Son trouble avouoit-*il* son *infidélité* ?
A-t-*il* jusqu'à la *fin* soutenu sa fierté ?

(*Andromaque*, V, 2).

B. — Voyelles claires

Nous n'avons considéré jusqu'à présent dans les voyelles palatales, qu'une qualité, l'*acuité*, et nous nous sommes surtout attaché aux deux voyelles les plus aiguës, l'*i* et l'*ü*, les autres voyelles claires n'ayant le plus souvent joué dans nos exemples qu'un rôle secondaire. Si nous considérons maintenant leurs autres qualités, si nous les prenons toutes ensemble, en nous arrêtant tout autant à l'*é*, à l'*è*, à l'*èⁿ*, à l'*ö* qu'à l'*i* et à l'*ü*, nous trouvons que les voyelles claires ou voyelles *minces*, comme on les appelle dans certaines langues par opposition avec les voyelles *larges* qui sont les graves, s'exprimant avec une ouverture buccale moindre sont plus ténues, plus douces, plus légères. Elles sont donc particulièrement propres à exprimer la ténuité, la légèreté, la douceur et les idées qui se rattachent à celles-là. Elles apparaissent dans la plupart des épitètes par lesquelles nous venons de les caractériser et dans quelques autres analogues : *claires*, *légères*, *fines*, *ténues*, *menues*. Elles sont très nettes dans quelques mots essentiellement expressifs comme *tinter*, *murmurer*.

Elles sont donc aptes à exprimer un bruit ténu, clair, un murmure doux et léger :

.....*Les nids*
Murmuraient l'*hymne* obscur de *ceux* qui sont bénis

(Hugo, *Petit-Paul*).

Le murmure *léger* des abeilles fidèles

(Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*).

[Et la source sans nom qui goutte à goutte tombe]
D'un son pl*aintif* empl*it* la sol*itaire* combe :
C'*est* la N*ym*phe qu*i* pleure un *é*tern*e*l oubl*i*

(Heredia, *La source*).

Il est doux d'écout*er* l*es* soup*i*rs, l*es* br*uits* fr*ais*

(Id., *Pan*).

Et l'ombre où r*it* le t*im*bre argent*in* d*es* font*ai*nes

(Id., *La chasse*).

Les cloches dans les *airs*, de leurs v*oix* argent*ines*,
Appel*oient* à grand br*uit* les chantres à mat*ines*

(Boileau, *Lutrin*),

exemple signalé par Sainte-Beuve, *Lundis*, VI, 508.

..... et l'homme,
Chaque soir de marché, f*ait* t*inter* dans sa m*ain*
Les den*iers* d'argent cl*air* qu'il rapporte de Rome

(Heredia, *Hortorum deus*, IV).

..... mobiles roseaux
Où m*ur*m*ur*e Z*é*phyre au m*ur*m*ur*e d*es* eaux

(A. Chénier, *Mnazile et Chloé*).

V*iens* ! — une flûte *invis*ible
Soup*i*re dans l*es* verg*ers*

(Hugo, *Contemplations*);

remarquer en outre les spirantes *v*, *f*, *s*, cf. p. 516 à 524.

L*es* font*ai*nes chant*aient*. Que d*isaient* l*es* fontaines ?
L*es* chênes m*ur*m*ur*a*ient*. Que m*ur*m*ur*a*ient* l*es* chênes ?

(Id., *Ibid.*).

Et l'accent de sa voix divine était plus doux
Que l'incantation vague et sombre des sphères.
« — O toi ! je v*iens*. Je pleure. *Ici*, dans l*es* m*isè*res,
Dans le deuil, dans l'enfer où l'astre se perd*it*,
Je v*iens* te demander *une* grâce, ô maud*it* !

Ici, je ne *suis* plus qu'une larme qui brille.
Ce qui *survit* de toi, c'*est* moi. Je *suis* ta fille.
Sens-tu que je *suis* là ? Me reconnais-tu, dis ?
M'entends-tu ? C'*est* du fond des divins paradis,
C'*est* de la profondeur lumineuse *et* sacrée,
C'*est* de ce grand ciel clair où vit celui qui crée,
Que je viens, éperdue, à toi, l'ange enfoui !
J'*ai* crié vers Dieu ; Dieu formidable a dit : Oui

(Id., *Fin de Satan*).

Il va de soi que les fénomènes que nous venons d'observer dans des vers français ne sont pas spéciaux à notre langue, mais qu'ils apparaissent d'une manière générale dans toutes les poésies. Nous n'avons pas ici à insister sur ce point, mais nous croyons bons d'indiquer le fait, afin d'écarter les doutes du lecteur. Parmi les exemples que nous venons de citer, il n'i en a pas qui soient plus caractéristiques que le suivant, emprunté à la jolie pièce de Gœthe intitulée *Erlkönig*. L'enfant malade croit entendre le roi des aunes cherchant à l'attirer par des paroles mielleuses qui parviennent à lui comme un doux murmure :

Du liebes kind, komm, *geh* mit mir !
Gar schöne spiele spiel' ich mit dir.

Ces voyelles claires rendent le ton captivant, doucereux et charmant. En réalité c'est le bruissement du vent dans les feuilles :

In dürren blättern säuselt der wind.

Nous ne nous attarderons pas non plus à donner après chaque question un recueil d'exemples mauvais, de vers où l'effet est manqué ; ce serait sans intérêt. Mais nous en citerons quelques-uns chaque fois que nous jugerons qu'ils peuvent contribuer à faire mieux comprendre ce que nous exposons :

Ce n'était qu'un murmure ; on eût dit les coups d'aile
D'un zéphyr éloigné glissant sur les roseaux
Et craignant en passant d'éveiller les oiseaux

(Musset, *Lucie*).

La première moitié est excellente, mais la seconde est bourrée de sillabes lourdes qui empêchent le lecteur d'adoucir autant qu'il le faudrait sa voix en récitant ces vers.

Dans ces exemples nous ne sommes pas sorti en somme de l'ancien domaine de l'armonie imitative puisqu'il i a dans chacun d'eux imitation de sons et de bruits fisiques. Si nous passons à un autre ordre de fénomènes, parmi les objets qui ne rendent pas de son, ceux dont l'idée pourra être suggérée par l'emploi des voyelles claires sont ceux qui, s'ils rendaient un son, feraient entendre, semble-t-il, un petit bruit clair, ténu, doux et léger. C'est-à-dire que d'une manière générale les voyelles claires peuvent peindre à l'oreille tout objet ténu, petit, léger, mignon :

Ici gît, Etranger, la verte sauterelle
Que durant deux saisons nourrit la jeune Hellé
Et dont l'aile vibrant sous le pied dentelé
Bruissait dans le pin, le cytise ou l'airelle.
Elle s'est tue, hélas! la lyre naturelle,
La muse des guérets, des sillons *et* du blé;
De peur que son léger sommeil ne soit troublé,
Ah! passe vite, ami, ne pèse point sur elle
(Heredia, *Épigramme funéraire*);

toutes les rimes sont en *è* ou en *é*.

Quand la demoiselle dorée
S'envole au départ des hivers,
Souvent sa robe diaprée,
Souvent son aile *est* déchirée
Aux mille dards des buissons verts.
Ainsi, jeunesse vive *et* frêle,
Qui, t'égarant de tous côtés,
Voles où ton *instinct* t'appelle,
Souvent tu déchires ton aile
Aux épines des voluptés
(Hugo, *La demoiselle*);

même observation.

Je suis l'enfant de l'air, un sylphe, moins qu'un rêve,
Fils du printemps qui naît, du matin qui se lève,

L'hôte du clair foyer durant les nuits d'hiver,
L'esprit que la lumière à la rosée enlève,
Diaphane habitant de l'invisible éther

(Id., *Le sylphe*).

Il était très bien pris, on eût dit que sa mère
L'avait fait tout petit pour le faire avec soin

(Musset, *Namouna*),

description d'un personnage très petit.

Je me la rappelais quand elle était petite,
Quand elle m'apportait des Lys et des jasmins,
Ou quand elle prenait ma plume dans ses mains

(Hugo, *Contemplations*).

J'aime vos pieds petits à tenir dans la main,
Qui font un bruit mignard et gai sur le chemin

(Verlaine, *Les uns et les autres*).

Son pied rasait l'herbe fleurie

(Musset, *Nuit de mai*),

impression de légèreté.

..... C'est la frivolité
Mère du vain caprice et du léger prestige ;
La fantaisie ailée autour d'elle voltige

(A. Chénier, *La Frivolité*).

..... elle a passé sans bruit,
Belle, candide, ainsi qu'une plume de cygne

(Hugo, *Contemplations*).

Eolides, salut ! O fraîches messagères,
C'est bien vous qui chantiez sur le berceau des Dieux,
Et le clair Ilissos d'un flot mélodieux
A baigné le duvet de vos ailes légères

(Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*).

Le mal dont j'*ai* souffert s'est enf*ui* comme un rêve,
Je n'en p*uis* compar*er* le loint*ain* souvenir
Qu'à c*es* brouillards lég*ers* que l'aurore soulève
Et qu'avec la ros*ée* on voit s'évanouir

(MUSSET, *Nuit d'octobre*).

L'*in*quiète gazelle, attentive à tout br*uit*,
Ven*ait*, dispar*aissait* comme le tr*ait* qui *fuit*

(LECONTE DE LISLE, *Bhagavat*).

Exemple mauvais :

Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix

(HUGO, *Feuilles d'automne*).

Ce vers bourré d'éclatantes, pour peindre un être frêle et débile, fait contre sens. La note juste est dans le vers qui suit celui-là :

Si débile qu'il fut, ainsi qu'une chimère

où il n'i a que des palatales.

A l'idée de légèreté se rattache immédiatement, comme étant de même nature, l'idée de *rapidité*. Les voyelles claires sont donc propres à peindre un mouvement léger, rapide, un élan (fisique ou moral) :

..... Oh ! si j'av*ais* des *ai*les
Vers ce beau c*iel* si p*ur* je voudr*ais* les ouvr*ir* !

(MUSSET, *Rolla*).

Lorsque le jeune aiglon, voyant part*ir* sa mère,
En la suivant des yeux s'avance au bord du nid,
Qui donc lui dit alors qu'il peut qu*itter* la t*erre*
Et saut*er* dans le c*iel* déploy*é* devant l*ui* ?

(ID., *Ibid.*)

Mon *ai*le me soul*ève* au souffle du pr*intemps*,
Le vent va m'emport*er* ; je v*ais* qu*itter* la t*erre*

(ID., *Nuit de mai*)

C'*était* bi*en* vi*te fait* de leur vi*der* le*s* mai*ns*

(Id., *Une bonne fortune*).

Je le*s* ti*rai* bi*en* vite *et* je le*s* lu*i* donn*ai*

(Id., *Ibid.*).

De même, dans ma bourse, il ne faut qu'un écu
Qui tourne les talons, *et* le reste *est* perdu

(Id., *Ibid.*).

Et nous verrons soudain ces tigres ottomans
Fuir avec de*s* pi*eds* de gazelles !

(Hugo, *Orientales*).

Celui qui subjugua l'Europe.....
Il est là qui vous parle. *Il surgit* devant vous !

(Id., *Burgraves*);

le mouvement est purement métaforique.

...et voit d'un œil élargi par la crainte
Surgir au bord des bois le grand fauve en arrêt

(Heredia, *Némée*).

.....sur le seuil redoutable,
Un homme, que pousssaient d'horribles bras tremblants,
Appar*Ut* ; il était vêtu de linceuls blancs

(Hugo, *Les lions*).

Voir les Cyclades d'or de l'azur *émerger*

(Heredia, *Pour le vaisseau de Virgile*).

Le burg. . . . . .
Se dresse inaccessible au mi*lieu* des nu*ées*

(Hugo, *Burgraves*);

tous ces mouvements sont imaginaires.

La terre est aussi vieille.....
Que lorsque Jean par*ut* sur le sable des mers,
Et que la moribonde.....
Sent*it* bond*ir* en elle un nouvel univers

(Musset, *Rolla*).

O notre maître à tous ! si ta tombe est fermée,
Laisse-moi, dans ta cendre un instant ranimée,
Trouver *une étincelle, et* je *vais t'imiter* !

(Id., *Une soirée perdue*),

élan d'entousiasme.

Voici quelques exemples défectueux :

A l'appel du héros s'enlevant d'un seul bond

(Heredia, *Persée et Andromède*).

Mais, d'un seul bond, le Dieu du noir taillis s'élance

(Id., *Pan*).

Elles s'élançent. Tel, lorsqu'un corbeau sinistre

(Id., *Le bain des nymphes*).

Le moment où je parle est déjà loin de moi

(Boileau, *Epître III*) ;

ce vers peindrait beaucoup mieux avec ses trois mesures égales et ses voyelles éclatantes un roulement de tambour que la rapidité que le grand Arnauld, confondant l'idée avec l'expression de l'idée, croyait i sentir.

Grâce à leur légèreté et à leur douceur les voyelles claires sont toutes désignées pour exprimer des idées légères, gaies, riantes, douces, gracieuses, idilliques. La gaîté, la douceur, la grâce sont des idées que l'on associe continuellement à celle de la légèreté :

L*es* n*I*ds chant*AI*ent, l*es* eaux m*u*rm*u*r*AI*ent dans l*es* [h*E*rbes,
On voy*AI*t tout bri*ll*ER, tout *aim*ER, tout fleur*I*r

(Hugo, *L'aigle du casque*).

Ce soir, tout va fleur*ir* ; l'immort*e*lle nat*u*re
Se rempl*it* de parfums, d'amour, et de m*u*rm*u*re

(Musset, *Nuit de mai*).

La br*u*me bl*eue errait* aux pentes d*es* rav*i*nes ;
Et, de leurs becs pourpr*és* lissant leurs *ai*les f*i*nes,
L*es* blonds *sénégalis*, dans *les gérofliers*

D'une eau pure trempés, s'éveillaient par milliers.
La mer était sereine, et sur la houle claire
L'aube vive dardait sa flèche de lumière

(LECONTE DE LISLE, *L'aurore*).

Un arome léger d'herbe et de fleurs montait ;
Un murmure infini dans l'air subtil flottait

(ID., *ibid.*).

L'éther plus pUr luisAIt dans les ciEUx plus sublImes

(HUGO, *Le sacre de la femme*).

Les gazons sont tout pleins de voix harmonieuses
L'aube fait un tapis de perles aux sentiers,
Et l'abeille quittant les prochaines yeuses
Suspend son aile d'or aux pâles églantiers

(LECONTE DE LISLE, *Poèmes antiques*),

peinture gracieuse.

Jersey rit, terre libre, au sein des sombres mers ;
Les genêts sont en fleur, l'agneau paît les prés verts ;
L'écume jette aux rocs ses blanches mousselines ;
Par moments apparaît, au sommet des collines,
Livrant ses crins épars au vent âpre et joyeux,
Un cheval effaré qui hennit dans les cieux

(HUGO, *Châtiments*).

Mais Valdès, te connaît, bienheureuse Séville,
De l'Espagne moresque ô la plus belle fille !
Toi dont le petit pied trempe au Guadalquivir,
Et qui reçus du ciel tout ce qui peut ravir

(Th. GAUTIER).

Dans *Rolla*, Musset nous montre la cavale qui vient de périr de soif au désert parce qu'elle n'a pas su qu'elle n'aurait eu qu'à suivre les caravanes,

Pour trouver à Bagdad de frAIches écurIEs,
Des rateliErs dorEs, des luzErnes fleurIEs,
Et des puIts dont le ciEl n'a jamAIs vu le fond.

Un certain loup, dans la saison
Que les tièdes zéphirs ont l'herbe rajeunie

(La Fontaine, V, 8).

Que faire au mois d'avril à moins de s'adorer ?

(Hugo, *Catulle*).

C'est là que satisfait de son destin borné,
Gallus finit de vivre où jadis il est né

(Heredia, *Villula*).

Des lapins qui sur la bruyère,
L'œil éveillé, l'oreille au guet,
S'égayoient, et de thym parfumoient leur banquet

(La Fontaine, X, 15).

Une chose peut-être
Qui va vous étonner,
C'est qu'à votre fenêtre
Le vent vient frissonner,
Qu'avril commence à luire,
Que la mer s'aplanit,
Et que cela veut dire :
Fauvette, fais ton nid

(Hugo, *Sommation irrespectueuse*).

Fraîche idylle ! Un matin Laure s'en est allée,
Mais son amant avait la voix tendre et disait
Des mots si langoureux qu'elle, tout affolée,
Sentit son pauvre cœur sauter dans son corset

(Baudelaire, *Le Léthé*)

noter en outre les *s* du dernier vers qui peignent un mouvement répété, cf. p. 437 à 444.

J'ai vu passer Aminthe au fond du chemin creux.
Elle a seize ans, et tant d'aurore sur sa tête
Qu'elle semble marcher au milieu d'une fête ;
Elle est dans la prairie, elle est dans les forêts
La plus belle, et n'a pas l'air de le faire exprès ;
C'est plus qu'une déesse et c'est plus qu'une fée,

C'*est* la bergère ; c'*est* une fille coiffée
D'iris et de glaïeuls avec de grands *yeux* bleus

(Hugo, *Segrais*).

Avec *si peu* de frais *tu* serais *si* jolie

(Musset, *La coupe et les lèvres*).

Elle me souriait avec ses *yeux* divins,
Et moi je lui baisais ses deux petites mains

(Hugo, *Le roi s'amuse*).

Riant, les *yeux* en l'*air*, et la *main* dans sa *main*,
Elle allait en comptant les arbres du chemin,
Pour cueillir une fleur demeurait en arrière,
Puis revenait à lui, courant dans la poussière,
L'arrêtait par l'habit pour l'embrasser, posait
Un œillet sur sa tête, et chantait, et jasait
Sur les passants nombreux, sur la riche vallée
Comme un large tapis à ses pieds étalée

(Vigny, *Les amants de Montmorency*).

Le vert colibri, le roi des collines,
Voyant la rosée *et* le soleil clair
Luire dans son nid tressé d'herbes fines,
Comme un frais rayon s'échappe dans l'air

(Leconte de Lisle, *Le colibri*).

Comme il *est* vif, joyeux ! avec quelle prestesse
Il sautille !...

(Musset, *Namouna*).

Ou plutôt, fée au léger
Voltiger,
Habile, agile courrière
Qui mène le char des vers
Dans les airs
Par deux sillons de lumière !

(Sainte-Beuve, *La Rime*).

« Dans cette strophe, les vers ont le vol léger de la fée ; tous les mots sont ailés, *habile*, *agile courrière* ; et le triomphe

aérien auquel aboutit cette strophe nous laisse en présence d'une vision lumineuse au plus haut des espaces » (Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, p. 318).

Riez, chantez, cueillez des grappes dans les treilles
Pour les pendre, ô Lydé, derrière vos oreilles
(Hugo, *Année terrible*).

Ce matin, quand le jour a frappé ta paupière,
Quel séraphin pensif, courbé sur ton chevet,
Secouait des lilas dans sa robe légère,
Et te contait tout bas les amours qu'il rêvait?
(Musset, *Nuit de mai*).

.... Cette nuit j'ai dormi, mais sans fièvre;
Ton nom, si j'ai parlé, seul entrouvrait ma lèvre.
Quel doux sommeil! vraiment, non, je n'ai pas souffert.
Quand le soleil levant m'a réveillée, Otbert,
Otbert! il m'a semblé que je me sentais naître,
Les passereaux joyeux chantaient sous ma fenêtre,
Les fleurs s'ouvraient, laissant leurs parfums fuir aux cieux,
Moi, j'avais l'âme en joie, et je cherchais des yeux
Tout ce qui m'envoyait une haleine si pure,
Et tout ce qui chantait dans l'immense nature
(Hugo, *Burgraves*).

Vous partis, j'ai perdu le soleil, la gaîté,
Le bruit joyeux qui fait qu'on rêve, le délire
De voir le tout petit s'aider du doigt pour lire,
Les fronts pleins de candeur qui disent toujours oui,
L'éclat de rire franc, sincère, épanoui,
Qui met subitement des perles sur les lèvres,
Les beaux grands yeux naïfs admirant mon vieux Sèvres
(Id., *Voix intérieures*).

Ève laissait errer ses yeux sur la nature
Et sous les verts palmiers à la haute stature,
Autour d'Ève, au-dessus de sa tête, l'œillet
Semblait songer, le bleu lotus se recueillait,
Le frais myosotis se souvenait; les roses

Cherch*aient* *ses* p*iE*ds avec leurs l*È*vres demi-closes.
Un souffle fratern*E*l sort*A*lt du l*y*s verm*E*l,
Comme *sI* ce doux *Ê*tre *eût ét**É*** leur par*E*l,
Comme *sI* de *ces* fleurs *ay*ant toutes une âme,
La pl*us* b*E*lle s'*étA*lt *é*panou*l*e en femme

(Hugo, *Le Sacre de la femme*).

L'*air* sonore était fr*ais* et pl*ein* d'odeurs divines.
Les bengal*is* au bec de pourpre, aux *ai*les fines,
Et les verts colibris et les perroqu*ets* bl*eus*,
Et l'oiseau diamant, flèche au vol merveill*eux*,
Dans les buissons dor*és*, sur les figu*iers* superbes,
Pass*aient*, siffl*aient*, chant*aient*. Au *sein* des grandes *her*bes
Un murmure joy*eux* s'exhal*ait* des hall*iers* ;
Autour du m*i*el des fleurs, les ess*aims* famil*iers*,
Délaissant les vieux troncs aux ruches pacifiques,
S'empress*aient*; et partout, sous les c*ieux* magnifiques,
Avec l'arome vif et pénétrant des bois,
Mont*ait* un chant immense et paisible à la fois.
Sur son cœur enivré pressant sa bien-aim*ée*,
Réchauffant de bais*ers* sa lèvre parfum*ée*,
Çunacépa sent*ait*, en un rêve enchant*é*,
Déborder le torrent de sa félicité !
Et Çanta l'enchaîn*ait* d'une invincible étr*einte* !
Et r*ien* n'interromp*ait*, durant cette heure s*ain*te
Où le temps n'a plus d'*ai*le, où la v*ie* est un jour,
Le silence div*in* et les pleurs de l'amour

(Leconte de Lisle, *Çunacépa*).

Les moissons m*ûr*iss*aient*, les granges *étaient* pleines,
Et les riches c*ités*, orgueil de nos a*ïeux*,
Flor*iss**aient* dans la p*aix* sous la beauté des c*ieux* ;
Et nous coulions, heur*eux*, nos jours *et* nos ann*ées*,
Et nos âmes vers D*ieu* mont*aient* illuminées

(Id., *La mort du moine*).

Je v*is* de ma fenêtre ouverte sur le Rêve,
Au cadre fabul*eux* d'un v*ieux* site écart*é*
Un verg*er* merveill*eux* de rosée et de sève

Surgir en l'aurorale et candide clarté
De l'heure où l'aube naît dans la nuit qui s'achève

(H. DE RÉGNIER).

A vous, troupe légère,
Qui d'aile passagère
Par le monde volez,
Et d'un sifflant murmure
L'ombrageuse verdure
Doucement ébranlez,
J'offre ces violettes,
Ces lis et ces fleurettes,
Et ces roses ici,
Ces vermeillettes roses,
Tout fraîchement écloses,
Et ces œillets aussi.
De votre douce haleine
Eventez cette plaine,
Eventez ce séjour,
Cependant que j'ahanne
A mon blé que je vanne
A la chaleur du jour

(J. DU BELLAY, *D'un vanneur de blé aux vents*);

à la fin l'idée change et la note aussi.

Hier j'étais à table avec ma chère belle,
Ses deux pieds sur les miens, assis en face d'elle,
Dans sa petite chambre, ainsi que dans leur nid
Deux ramiers bienheureux que le bon Dieu bénit.
C'était un bruit charmant de verres, de fourchettes,
Comme des becs d'oiseaux picotant les assiettes,
De sonores baisers et de propos joyeux.
L'enfant, pour être à l'aise et régaler mes yeux,
Avait ouvert sa robe, et sous la toile fine
On voyait les trésors de sa blanche poitrine;
Comme les seins d'Isis aux contours ronds et purs,
Ses beaux seins se dressaient, étincelants et durs,
Et, comme sur des fleurs des abeilles posées,
Sur leurs pointes tremblaient des lumières rosées

(Th. GAUTIER, *Le premier rayon de mai*).

Nous signalerons dans cet ordre d'idées trois pièces de Leconte de Lisle qui sont tout entières en rimes claires : *Kléarista* dans les *Poèmes antiques*, et les deux *Chansons écossaises* intitulées *Annie* et *La fille aux cheveux de lin*.

Enfin voici quelques exemples défectueux :

Voilà six mille ans que les roses
Conseillent, en se prodiguant,
L'amour aux cœurs les plus moroses.
Avril est un vieil intrigant

(Hugo, *Chansons des rues et des bois*);

ces voyelles éclatantes et sombres détonent dans cette idille.

Celui qui, respirant son haleine adorée,
Sentirait ses cheveux, soulevés par les vents,
Caresser en passant sa paupière effleurée,
Ou rouler sur son front leurs anneaux ondoyants

(Lamartine, *Nouvelles Méditations, Ischia*);

« ce dernier vers compact et à gros fracas, exprime tout plutôt que la chose qu'il veut exprimer » (E. Faguet, XIXe siècle, *Lamartine*).

C. — Voyelles éclatantes

Les voyelles éclatantes sont *a*, *ò*, *é*, *ò*^{n}, *é*^{n} ; leur emploi s'impose pour l'expression des bruits éclatants ; ce sont elles qui donnent son expression au mot *éclatant* lui-même, et en outre à *fracas*, *craquer*, *sonore*, *cataracte*, etc. Voici d'abord un vers qui dans ses deux émistiches réunit les deux moyens d'expression opposés, voyelles éclatantes dans le premier et claires dans le second, pour peindre deux bruits de nature différente :

La harpe t*rem*ble *encor* | *et* la flûte soupire

(Vigny, *Le bal*).

Les exemples suivants ne peignent que des bruits éclatants:

Comme il sonn*a* l*a* ch*a*rge, il sonne la victoire
(La Fontaine, II, 9).

Tout à coup, écrasant l'ennemi qui s'effare,
La vict*oi*re aux cent v*oix* sonner*a* sa fanf*a*re
(Hugo, *A l'arc de triomphe*).

La meute de Di*a*ne *aboya* sur l'Oet*a*
(Id., *Le satyre*).

Ouvrait les deux b*a*tt*ants* de s*a* porte sonore
(Id., *Ibid.*).

Une brusque clameur épouvante le Gange
(Heredia, *Bacchanale*).

Le vocalisme de ce vers est très remarquable ; s'il est permis d'analiser l'impression qu'il produit, ce qui est toujours mauvais et inexact parce qu'il n'est pas possible de signaler des nuances aussi délicates sans les exagérer, on peut dire que les deux premières diades *ü è* | *ü è* font sentir comme des bruits analogues qui se répètent et s'entrechoquent, entrechoquement qui est nettement accusé par les deux *c* de « brus*q*ue » et de « *c*lameur » ; puis la note éclatante devient uniforme avec la diade suivante *a è* « clameur » ; enfin les deux triades du second émistiche, se terminant toutes deux par une éclatante voilée par la nasalité, et qui est la même voyelle nasale si bien que les deux triades assonent entre elles, peignent comme le retentissement et l'éco de cette clameur.

Au fr*a*c*as* des buccins qui sonnaient l*eur* f*anf*ar*e*
(Id., *Soir de bataille*).

L*a* gr*an*de *âme* d'airain qui l*à* h*aut* se l*amen*te
(Hugo, *Chants du crépuscule*) ;

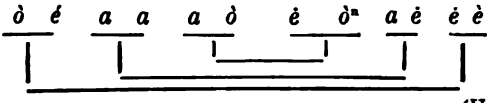
il s'agit d'une cloche ; l'impression presque onomatopéique de ce vers est surtout due à la triple répétition de deux couples de sillabes presque semblables : *là-ô*^{n} | l*à-ó* | *lá-ô*^{n}. Cette répétition est particulièrement sensible dans le second émis-

tiche à cause du rapprochement des deux mots *là-haut* | *lamente* et de l'accentuation de leur dernière sillabe.

Se débat, et l'airain sonne *au* choc des *sabots*

(HEREDIA, *Centaures et Lapithes*).

..... d'entendre les trois rimes
Sonner par ta voix d'or leur fanfare de fer



(HEREDIA).

Est-ce un lourd vaisseau turc qui vient des eaux de Cos
Battant l'archipel grec de sa rame tartare?

a o^{n} | *ai* | *è è* | *è a a* | *è a a*

(HUGO, *Orientales*);

la seconde diade commence en éclatante comme la première mais finit en palatale pour amener la note claire qui va retentir deux fois dans deux toniques consécutives en *è*; puis les deux triades du second émistiche sont tout entières en éclatantes et se reproduisent exactement.

Tandis que des taureaux.....
Sur leurs jarrets dressés, choquaient comme deux blocs
Leur fr*ont* sonore et l*our*d, rete*nt*iss*an*t des chocs

(LAMARTINE, *Jocelyn*).

..... sur le rocher brûlant,
Les lions hérissés d*or*ment *en* grommel*ant*

(MUSSET, *Rolla*);

toutes les fois que parmi les voyelles éclatantes quelques-unes sont nasales, le bruit éclatant est un peu voilé par la nasalité.

Le lion qui jadis au bord des fl*ots* rô*dant*,
Rugissait *au*ssi h*aut* que l'*Océan* gron*dant*

(HUGO, *Les lions*).

Il i a différentes idées et différents sentiments dont l'expression suppose des éclats de voix. Telle la réclame d'un bateleur :

Gai ! tapez sur la caisse et soufflez dans le fifre ;
Braillez vos *salvum fac*, messeigneurs ; en avant
Des églises, abri profond du Dieu vivant,
On dressera des mâts avec des oriflammes,
Victoire ! venez voir les cadavres, mesdames
(Id., *Châtiments*) ;

les éclats de la voix de la colère : Voici un exemple où la colère commençant par le sarcasme avec voyelles claires finit en éclatantes par les éclats de voix de la menace :

Va profaner des dieux la majesté sacrée :
Ces dieux, ces justes dieux n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi ton lié.
Porte au pied des autels ce cœur qui m'abandonne ;
Va, cours ; mais crains encor d'y trouver Hermione
(Racine, *Andromaque*, IV, 5).

Il i a d'ailleurs presque toujours dans l'expression de la colère mélange avec les voyelles éclatantes de voyelles aiguës qui rappellent les cris et de quelques voyelles sombres dont nous étudierons la valeur au chapitre suivant :

Mais d'un aveu trompeur voir ma flamme applaudie,
C'est une trahison, c'est une perfidie
Qui ne sauroit trouver de trop grands châtiments ;
Et je puis tout permettre à mes ressentiments.
Oui, oui, redoutez tout après un tel outrage,
Je ne suis plus à moi, je suis tout à la rage.
Percé du coup mortel dont vous m'assassinez,
Mes sens par la raison ne sont plus gouvernés ;
Je cède aux mouvements d'une juste colère,
Et je ne réponds pas de ce que je puis faire
(Molière, *Misanthrope*).

Voulez-vous que je dise ? il faut qu'enfin j'éclate,
Que je lève le masque, et décharge ma rate.

De folles on vous traite, et j'ai fort sur le coeur.
.....
Le moindre solécisme en parlant vous irrite ;
Mais vous en faites, vous, d'étranges en conduite.
Vos livres éternels ne me contentent pas,
Et, hors un gros Plutarque à mettre mes rabats,
Vous devriez brûler tout ce meuble inutile,
Et laisser la science aux docteurs de la ville ;
M'ôter pour faire bien du grenier de céans,
Cette longue lunette à faire peur aux gens,
Et cent brimborions dont l'aspect importune ;
Ne point aller chercher ce qu'on fait dans la lune,
Et vous mêler un peu de ce qu'on fait chez vous,
Où nous voyons aller tout sens dessus dessous

(Id., *Femmes savantes*).

..... On rit de moi, vraiment,
Et l'on croit qu'on peut tout me faire impunément.
Soit. Essayez. Tâtez mon humeur endurante.
Combien de dards avait le serpent Stryx ? Quarante.
Combien de pieds avait l'hydre Phluse ? Trois cents.
J'ai broyé Stryx et Phluse entre mes poings puissants.
Osez donc ! *Ah* ! je sens la colère hagarde
Battre de l'aile autour de mon front. Prenez garde !
Laissez-moi dans mon trou plein d'ombre et de parfums.
Que les olympiens ne soient pas importuns,
Car il se pourrait bien qu'on vît de quelle sorte
On les chasse, et comment, pour leur fermer sa porte,
Un ténébreux s'y prend avec les radieux,
Si vous venez ici m'ennuyer, tas de dieux

(Hugo, *Le géant aux dieux*).

O ciel ! qui vit jamais une pareille rage ?
Crois-tu donc que je sois insensible à l'outrage ;
Que je souffre en mon sang ce mortel déshonneur ?
Aime, aime cette mort qui fait notre bonheur,
Et préfère du moins au souvenir d'un homme
Ce que doit ta naissance aux intérêts de Rome

(Corneille, *Horace*).

Nous avons vu tout à l'eure la *réclame* exprimée par les voyelles éclatantes ; l'*orgueil* n'est souvent en somme qu'une sorte de réclame personnelle ; d'où même procédé :

Voix de l'orgueil : *un* cri puissant comme d'*un* cor,
Des étoiles de *sang* sur des cuirasses d'or
(VERLAINE, *Sagesse*).

Nous sommes les neveux du grand Napoléon !
(HUGO, *Châtiments*).

Est-il quelque ennemi qu'*à* présent je ne dompte ?
Paraissez, Navarrois, Maures et Castillans,
Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillants !
(CORNEILLE, *Le Cid*).

Moi, je suis Béhémot, l'éléphant, le colosse.
Mon dos prodigieux, dans la plaine fait bosse
Comme le dos d'*un* mont.
Je suis une montagne animée et qui marche ;
Au déluge, je fis presque chavirer l'arche,
Et quand j'y mis le pied, l'*eau* monta jusqu'*au* pont.

Je porte en me jouant, des tours sur mon épaule,
Les murs tombent broyés sous mon flanc qui les frôle
Comme sous un bélier.
Quel est le bataillon que d'*un* choc je ne rompe ?
J'enlève cavaliers et chevaux dans ma trompe,
Et je les jette en l'air sans plus m'en soucier !
(Th. GAUTIER, *Qui sera roi*).

L'orgueil est la note dominante de ce morceau ; les voyelles sombres i ajoutent par endroits l'idée de lourdeur inséparable de celle de ce colosse ; enfin c'est la légèreté qui est peinte dans le dernier vers par les voyelles claires.

Quand le ton de l'orgueil devient triomfant, il s'entremêle aux voyelles éclatantes un certain nombre de voyelles claires destinées à peindre l'allégresse :

Vous me reconnaissez, burgraves. — C'est le maître.
Celui qui subjugua l'Europe, et fit renaître

L'Allemagne d'Othon, reine au regard serein ;
Celui que choisissaient pour juge souverain,
Comme bon empereur, comme bon gentilhomme,
Trois rois dans Mersebourg et deux papes dans Rome,
Et qui donna, touchant leurs fronts du sceptre d'or,
La couronne à Suénon, la tiare à Victor ;
Celui qui des Hermann renversa le vieux trône ;
Qui vainquit tour à tour, en Thrace et dans Icône,
L'empereur Isaac et le calife Arslan ;
Celui qui, comprimant Gênes, Pise, Milan,
Etouffant guerres, cris, fureurs, trahisons viles,
Prit dans sa large main l'Italie aux cent villes ;
Il est là qui vous parle. Il surgit devant vous !

(Hugo, *Burgraves*, II, 6).

Ma sœur, voici le bras qui venge nos deux frères,
Le bras qui rompt le cours de nos destins contraires,
Qui nous rend maîtres d'Albe ; enfin voici le bras
Qui seul fait aujourd'hui le sort de deux états ;
Vois ces marques d'honneur, ces témoins de ma gloire,
Et rends ce que tu dois à l'heur de ma victoire

(Corneille, *Horace*, IV, 5).

Nous avons vu les voyelles claires exprimer un léger bruit, un doux murmure et au contraire les voyelles graves peindre un bruit éclatant ; nous avons vu d'autre part les voyelles claires peindre des objets petits, mignons, délicats ou des scènes gracieuses ; il est tout naturel que les voyelles graves et particulièrement les éclatantes s'appliquent aux idées contraires, qu'elles conviennent à la description d'un objet ou d'un personnage ou d'une scène grande, majestueuse, suscitant l'admiration :

Voyant ma petit*E*sse et *voyant* vos mir*A*cles

(Hugo, *Contemplations*, *A Villequier*),

opposition de la voyelle claire de « petitesse » avec la voyelle éclatante de « miracles », et devant l'un et l'autre de ces deux mots répétition des mêmes sons pour peindre deux actions

semblables. Voici de simples désignations de personnages grandioses ou puissants, ou de leurs actions :

Frédéric de Souabe, empereur d'Allemagne
(Id., *Burgraves*, II, 6).

Charlemagne, empereur à la barbe fleurie
(Id., *Aymerillot*).

Ainsi Charles de France appelé Charlemagne,
Exarque de Ravenne, empereur d'Allemagne,
Parlait dans la montagne avec sa grande voix
(Id., *Aymerillot*).

Plus tard une autre fois, je vis passer cet homme,
Plus grand dans son Paris que César dans sa Rome
(Id., *Feuilles d'automne*).

Quoi, François de Valois, ce prince au cœur de feu,
Rival de Charles-Quint, un roi de France, un dieu,
— A l'éternité près, — un gagneur de batailles
Dont le pas ébranlait les bases des murailles,
L'homme de Marignan, lui qui, toute une nuit,
Poussa des bataillons l'un sur l'autre à grand bruit...
(Id., *Le roi s'amuse*).

Qu'est-ce que le Seigneur va donner à cet homme
Qui, plus grand que César, plus grand même que Rome,
Absorbe dans son sort le sort du genre humain ?
(Id., *Napoléon II*).

M'enveloppant alors de la colonne noire,
J'ai marché devant tous, triste et seul dans ma gloire,
Et j'ai dit dans mon cœur : « Que vouloir à présent ?
Pour dormir sur un sein mon front est trop pesant,
Ma main laisse l'effroi sur la main qu'elle touche,
L'orage est dans ma voix, l'éclair est sur ma bouche;
Aussi, loin de m'aimer, voilà qu'ils tremblent tous,
Et quand j'ouvre les bras, on tombe à mes genoux
(Vigny, *Moïse*).

Contempler le bras fort, la poitrine féconde,
Le talon qui douze ans, éperonna le monde,
Et, d'un oeil filial,
L'orbite du regard qui fascinait la foule,
Ce front prodigieux, ce crâne fait au moule
Du globe impérial !

(Hugo, *A la Colonne*).

Car c'est lui qui, pareil à l'antique Encelade,
Du trône universel essaya l'escalade,
Qui vingt ans entassa,
Remuant terre et cieux avec une parole,
Wagram, sur Marengo, Champaubert sur Arcole,
Pélion sur Ossa !

(Id., *ibid.*).

D. — Voyelles sombres

Passons à l'autre catégorie de voyelles graves, les voyelles sombres : *u*, *ó*, *u*^{n}. Les voyelles claires servant à peindre un bruit clair, les voyelles éclatantes un bruit éclatant, les voyelles sombres peindront bien un bruit sourd, comme dans le mot *sourd* lui-même, et en outre dans *ronron*, *bourdon*, *grondement*, *ronfler*, *rauque*, etc. :

Elle écoute. Un bruit *sourd* frappe les *sourds* échos

(Hugo, *Orientales*).

J'entendais en passant les coups sourds du marteau
Qui clouait dans la nuit le bois de l'échafaud

(Lamartine, *Jocelyn*).

Avec des grondements que prolonge un long râle

(Heredia, *Bacchanale*).

Les voyelles sombres sont le plus souvent dans ce cas entremêlées comme ici de voyelles éclatantes ; il suffit que le nombre des sombres soit plus considérable que celui des écla-

tantes pour que la note reste sombre ; si les éclatantes sont voilées par la nasalité, comme dans l'exemple suivant, le voisinage des sombres leur fait prendre la valeur de sombres :

Où l'enfant peut cueillir la fleur, strophe vivante,
Sans qu'une grosse voix tout à coup l'épouvante !

(HUGO, *Voix intérieures*).

Et là-bas, sous le pont, adossé contre une arche,
Hannibal écoutait, pensif et triomphant,
Le piétinement sourd des légions en marche

(HEREDIA, *La Trebbia*).

Et font tousser la foudre en leurs rauques poumons

(HUGO, *Année terrible*).

Un rauque grondement monte, roule et grandit

(LECONTE DE LISLE, *Clairs de lune*) ;

c'est un bruit sourd qui à la fin devient plus clair.

Légère, elle n'a pas ce bruit tonnant et sourd
Qu'en se précipitant roule un torrent plus lourd

(LAMARTINE, *Jocelyn*) ;

il s'agit d'une cascade.

Comme un vent orageux, des bruits rauques et sourds
Roulent soudainement de faubourgs en faubourgs

(A. BARBIER, *L'émeute*).

Quels sont ces bruits sourds ?
Ecoutez vers l'onde
Cette voix profonde
Qui pleure toujours
Et qui toujours gronde

(HUGO, *Voix intérieures*).

Et, sans même les voir, mêlé les deux dragons
Au vAste écrasemENt des verrOUs et des gONds

(ID., *Les lions*).

La note sombre annoncée dans l'exemple suivant n'i apparaît pas :

Dans l'ombre des arceaux voici qu'il entendit
Brusquement une voix très rauque qui lui dit :
— Vénérable Seigneur, soyez-moi pitoyable ! —
(Leconte de Lisle, *Le corbeau*) ;

ces paroles n'ont rien de rauque ; elles sont éclatantes.

Nous avons vu la colère changer de caractère suivant que dans son expression, c'étaient les voyelles aiguës ou les voyelles éclatantes qui dominaient. Si parmi les voyelles éclatantes il i a un nombre sensible de voyelles sombres, l'effet est encore une fois modifié. Ce n'est plus l'imprécation ou l'ironie amère, ce ne sont plus les éclats de voix d'une colère toute en deors, c'est une colère sourde, ce sont les sombres grondements d'un violent courroux.

Quelquefois un mot suffit pour donner cette note :

Adieu, tu peux partir. Je demeure en Epire :
Je renonce à la Grèce, à Sparte, à son empire,
A toute ma famille ; et c'est assez pour moi,
Traître, qu'elle ait produit un mo*n*stre tel que toi
(Racine, *Andromaque*, V, 3).

Voici comme Charlemagne, furieux de la résistance des chefs de son armée, leur parlait dans la montagne

Avec un âpre accent plein de sourdes huées :

Je ne sais point comment on porte des affro*n*ts !
Je les jette à mes pieds, je n'en veux pas ! Baro*n*s !
Vous qui m'avez suivi jusqu'à cette montagne,
Normands, Lorrains, marquis des marches d'Allemagne,
Poitevins, bourguigno*n*s, ge*n*s du pays Pisa*n*,
Breto*n*s, picards, flama*n*ds, français, allez-vous *en* !
Guerriers, allez-vous-*en* d'auprès de ma personne,
Des camps où l'on entend mon noir clairon qui sonne ;
Rentrez dans vos logis, allez-vous-*en* chez vo*u*s,
Allez-vous *en* d'ici, car je vous chasse to*u*s !

Je ne veux plus de *vous* ! Retournez chez vos femmes !
Allez vivre cachés, prudents, contents, infâmes !

(Hugo, *Aymerillot*);

nous avons souligné en même temps que les sombres toniques quelques éclatantes nasales auxquelles le voisinage des sombres donne la valeur de sombres.

Dans les imprécations qui suivent, après des cris aigus dans les quatre premiers vers, la colère devient sourde et sombre dans les quatre suivants :

Règne ; de crime en crime enfin te voilà roi.
Je t'ai défait d'un père, et d'un frère, et de moi :
Puisse le ciel tous deux vous prendre pour victimes,
Et laisser choir sur vous les peines de mes crimes !
Puissiez-*vous* ne trouver ded*ans* votre un*ion*
Qu'horreur, que jalousie et que confus*ion* !
Et, p*our* *vous* so*u*haiter *tous* les malheurs *ensem*ble,
Puisse naître de *vous* un fils qui me ress*em*ble !

(Corneille, *Rodogune*).

La légèreté s'exprimant par des voyelles claires, la lourdeur sera bien rendue par des voyelles sombres, comme dans le mot *lourd* lui même. Voici d'abord quelques exemples où les deux idées opposées sont rendues par l'opposition des voyelles claires et des voyelles sombres :

Combien ce fruit est gros | et sa tige men*ue*

(La Fontaine, IX, 4).

Avant quatre vingt-neuf.....
Vous marchiez sur le peuple à pas l*é*gers | — et l*ou*rds

(Hugo, *Contemplations*).

Un ro*i*telet | p*our* *vous* est *un* pes*an*t f*ar*deau

(La Fontaine, I, 22).

Mes b*ai*sers sont l*é*gers comme des *é*phémères
Qui caressent le soir les grands lacs transparents,
Et ceux de *ton* *am*ant creuser*ont* l*eu*rs or*n*ières

Comme des chariots *ou* des socs déchir*ants* :
Ils p*asseront* sur *toi* comme *un lourd attelage*
De chev*aux* et de b*œufs aux sabots sans* pitié
(Baudelaire, *Femmes damnées*) ;

le deuxième vers peint la langueur, cf. p. 499, nous n'avons pas à l'examiner ici ; mais le premier avec ses voyelles claires est un modèle de légèreté, et les quatre derniers expriment la lourdeur. Il faut ajouter que le mouvement de l'attelage est rendu par la correspondance de la première voyelle ritmique à la troisième et de la seconde à la quatrième dans le cinquième vers, et de la première à la troisième dans le sixième ; enfin dans le troisième, le quatrième et le cinquième les répétitions d'*r* marquent l'effort du creusement.

Dans les exemples suivants la lourdeur seule est exprimée :

...ni le bruit cadencé
D'un l*ourd* vaiss*eau*, r*ampant* sur l'*on*de avec des rames
(Hugo, *Orientales*).

Ni les *ans*, fard*eau* s*om*bre, accablem*ent* de l'homme
(Id., *Burgraves*, I, 7).

... et qu'on entend, la nuit,
A l'heure où le sommeil veut des moments tranquilles,
Les l*ourds* can*ons* r*ou*ler sur le pavé des villes !
(Id., *Chants du Crépuscule*).

La l*our*de artillerie et les f*ourgons* pes*ants*
Ne creusent plus la r*ou*te en profondes ornières
(Th. Gautier, *Fantaisies*);

noter en outre neuf *r* qui expriment l'effort du creusement.

Les voyelles claires convenant particulièrement à l'expression d'une idée gaie ou gracieuse, une idée grave, un récit, une description, un discours graves demandent naturellement des voyelles graves, c'est-à-dire éclatantes et sombres mêlées.

Tout d'abord les sentences générales, les réflexions morales, les préceptes ou les maximes :

L'absence est le plus grand des maux
(La Fontaine, IX, 2).

Que le bon soit toujours camarade du beau
(Id., VII, 2).

Si tu veux qu'on t'épargne, épargne aussi les autres
(Id., VI, 15).

La raison du plus fort est toujours la meilleure
(Id., I, 10).

Nous ne trouvons que trop de mangeurs ici-bas :
Ceux-ci sont courtisans, ceux-là sont magistrats
(Id., XII, 13).

Patience et longueur de temps
Font plus que force ni que rage
(Id., II, 11).

Selon que vous serez puissant ou misérable,
Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir
(Id., VII, 1).

Ne nous associons qu'avecque nos égaux
(Id., V, 2).

Chacun se trompe ici-bas.
On voit courir après l'ombre
Tant de fous qu'on n'en sait pas,
La plupart du temps, le nombre
(Id., VI, 17),

Soyons bien buvants, bien mangeants,
Nous devons à la mort de trois l'un en dix ans
(Id., VI, 19).

L'avare rarement finit ses jours sans pleurs
(Id., IX, 16).

Mal pr*end* aux volere*aux* de faire les vol*eurs*

(Id,, II, 16),

..... être b*on* aux méch*ants*,
C'est être s*ot*.....

(Id., X, 2).

Rien ne nous r*end* si gr*ands* qu'une gr*an*de doul*eur*

(Musset, *Nuit de mai*).

Il faut, bien entendu, mettre à part les préceptes qui sont dits d'un ton badin, comme le contexte l'indique en général ; dans ceux-ci les voyelles claires dominent :

Rien ne sert de courir, il faut partir à point

(La Fontaine, VI, 10).

Deux sûretés valent mieux qu'une
Et le trop en cela ne fut jamais perdu

(Id., IV, 15).

.....Dieu prodigue ses biens
A ceux qui font vœu d'être siens

(Id., VII, 3).

Après les sentences générales nous pouvons prendre en bloc les autres catégories d'idées graves ; une division compliquée serait sans profit et risquerait d'égarer l'attention. Voici d'abord un exemple où l'idée riante en voyelles claires (deuxième vers, seconde moitié du quatrième, cinquième) s'oppose à l'idée grave en voyelles graves (premier et troisième vers, première moitié du quatrième) :

Aux champs, la nuit est vénérable
Le jour rit d'un rire enfantin ;
Le soir berce l'orme et l'érable,
Le soir est beau ; mais le matin,
Le matin, c'est la grande fête

(Hugo, *Chansons des rues et des bois*).

Dans les exemples suivants l'idée grave ne s'oppose pas à une idée gaie :

Je le veux, je l'ordonne ; et que la fin du jour
Ne le retrouve pas dans Rome ou dans ma cour
(RACINE, *Britannicus*, II, 1) ;

ton grave et impérieux du commandement.

Et du haut de son trône interroge les rois
(ID., *Esther*);

note grave et majestueuse.

Paris, morne et farouche,
Pousse des hurlements
Et se tord sous la douche
Des noirs événements
(HUGO, *Chansons des rues et des bois*).

Un mal qui répand la terreur,
Mal que le ciel en sa fureur
Inventa pour punir les crimes de la terre,
La peste (puisqu'il faut l'appeler par son nom),
Capable d'enrichir en un jour l'Achéron
(LA FONTAINE, VII, 1).

Dans l'ombre, morne et lent, le Thermodon charrie
Cadavres, armes, chars que la mort y roula
(HEREDIA, *Le Thermodon*).

Et pourtant où trouver plus d'épouvante immonde,
Plus d'effroi, plus d'angoisse et plus de désespoir
Que dans ce temps lugubre où le genre humain noir...
(HUGO, *Contemplations*).

Mais il y pend toujours quelque goutte de sang
(MUSSET, *Nuit de mai*).

C'est pourquoi ce roi sombre...
Rôde éternellement sous l'énorme ciel noir
(HUGO, *Le parricide*).

Je *sens* fon*d*re sur mo*i* de lourdes épouv*an*tes
Et de noirs bataill*ons* de fant*ô*mes épars
Qui veulent me conduire en des r*ou*tes mouv*an*tes
Qu'un horizon sanglant ferme de t*ou*tes parts

(BAUDELAIRE, *Femmes damnées*).

Le brave mort dormait d*ans* sa tombe humble et pure,
Couché d*ans* son serment comme d*ans* son armure ;
Et le *temps*, qui des morts ronge le vêtement,
Parfois brisait l'armure, et jamais le serment

(HUGO, *Burgraves*, I, 6).

Nous avons cité plus aut, p. 468, quelques vers de l'*Erlkönig* de Gœthe où les voyelles claires donnent au ton un caractère captivant qui doit charmer l'enfant. Voici dans la même pièce la réponse grave du père :

Sei ruhig, bleibe ruhig, mein kind...
Mein sohn, mein sohn, ich seh'es genau
Es scheinen die alten Weiden so grau.

Si l'idée grave est particulièrement triste[1] ou sombre, les voyelles sombres seront plus nombreuses que les éclatantes et les unes et les autres seront souvent voilées par la nasalité. Le sombre au moral se peint par les mêmes procédés que le sombre au fisique, par ceux que nous trouvons dans les mots *sombre*, *ombre*, all. *dunkel*, *dumpf*, etc. Voici des exemples dans lesquels une idée gaie et une idée sombre sont réunies et opposées ;

Toute aile vers son but incessamment retombe :
L'aigle vole au soleil, | le vautour à la tombe |

(HUGO, *Feuilles d'automne*).

L'une s'élève, | et l'autre rampe

(LA FONTAINE, IX, 7).

[1] Théophile Gautier écrivait de Verdi : « Il a eu l'idée en musique quand les paroles étaient tristes de faire *trou trou trou* au lieu de *tra tra tra* ». Observation ironique, mais caractéristique.

Des *r*ires effr*é*n*é*s m*é*l*é*s | *au* s*o*mbre pl*eu*r

(Baudelaire, *Lesbos*).

Dans les exemples suivants il n'i a plus d'idée gaie ; c'est d'abord le sombre fisique, puis le sombre moral :

La nuit comme un serpent se ro*u*le *au*t*ou*r des d*ô*mes

(Musset, *Don Paez*).

..... ils rugissaient vers la grande nature
Qui prend soin de la brute *au* f*ON*d des *an*tres s*OU*rds

(Hugo, *Les lions*).

Mais la nuit aussitôt de ses ailes affreuses
Couvre des Bourguignons les campagnes vineuses

(Boileau, *Lutrin*).

Nous ne citons cet exemple, médiocre en somme, que parce qu'il a été signalé par Sainte-Beuve, *Lundis*, VI, 508, et que l'on a attribué, à tort, à Boileau le talent des vers expressifs.

Quelle est l'*om*bre qui r*en*d plus s*om*bre *en*cor mon *an*tre ?

(Heredia, *Sphinx*).

Qu*an*d il m*on*te de l'*om*bre, il t*om*be de la cen*d*re

(Hugo, *Contemplations*).

A l'horiz*on* sans borne
Le grave Escuri*a*l
Lève son d*ô*me s*om*bre
N*oi*r de l'ennui roy*a*l

(Th. Gautier, *La petite fleur rose*).

Tout élément remplit de citoyens
Le v*a*ste *en*clos qu'*on*t les roy*au*mes s*om*bres

(La Fontaine, VII, 8).

A ce n*oi*r horiz*on* qu'*on* nomme le t*om*b*eau*

(Hugo, *Contemplations*).

Et quand la tombe un jour, cette embûche profonde
Qui s'ouvre tout à coup sous les choses du monde...

(ID., *Chants du Crépuscule*).

Crois-tu donc que je sois comme le vent d'automne,
Qui se nourrit de pleurs jusque sur un tombeau,
Et pour qui la douleur n'est qu'une goutte d'eau ?

(MUSSET, *Nuit de mai*).

Point d'amour ! et partout le spectre de l'amour !

(ID., *Rolla*).

Et quand je dis en moi-même
« Où sont ceux que ton cœur aime » ?
Je regarde le gazon

(LAMARTINE, *Pensée des morts*).

Et toi, morne tombeau, tu m'ouvres ta mâchoire

(MUSSET, *La coupe et les lèvres*).

Il croirait que la mort à de certains moments,
Rhabillant l'homme, ouvrant les sépulcres dormants,
Ordonne hors du temps, de l'espace et du nombre,
Des confrontations de fantômes dans l'ombre

(HUGO, *Eviradnus*).

E. — Voyelles nasales

Nous avons rencontré jusqu'ici un peu partout les voyelles nasales mêlées aux voyelles orales, nous avons vu qu'il i en a de claires, d'éclatantes, de sombres et qu'elles jouent le même rôle que les voyelles orales du même ordre qu'elles ; seulement leur note est moins nette parce que la nasalité la voile, et c'est ce qui explique que lorsque des nasales éclatantes sont entremêlées à des voyelles sombres (orales ou nasales) elles prennent dans ce voisinage, comme nous l'avons vu, la valeur de sombres.

Mais lorsque les nasales sont plus nombreuses que les

orales, le voilement du son par la nasalité devient la qualité dominante, et le timbre passe au second plan ; si bien que l'ensemble devient propre, même si le substratum oral est clair, et surtout s'il est sombre, à exprimer la *lenteur*, la *langueur*, la *mollesse*, la *nonchalance* :

Elle penche vers moi son front plein de langueur
(MUSSET, *Idylle*).

Et du fond des boudoirs les belles indolentes,
Balançant mollement leurs tailles nonchalantes,
Sous les vieux marronniers commencent à venir
(ID., *A la mi-carême*).

Où la mort avait clos ses longs yeux languissants
(HEREDIA, *Le réveil d'un Dieu*).

Ou quelque ange pensif de candeur allemande
(MUSSET, *Une bonne fortune*).

Je regardais le ciel, étendu sur un banc,
Et songeais dans mon âme, aux héros d'Ossian
(ID., *ibid.*).

Ils prennent *en* songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin
(BAUDELAIRE, *Les chats*) ;

noter aussi le balancement de langueur indiqué par les trois sillabes *so*^{n} du dernier vers.

Et si la chaste reine, au milieu du sommeil,
Laisse vers lui tomber une main nonchalante,
Il y va promener sa langue caressante
(A. CHÉNIER, *Diane*).

.....Cependant, *en* silence,
[Comme Dalti parlait], sur l'Océan immense
Longtemps elle sembla porter ses yeux errants
(MUSSET, *Portia*).

L'horloge d'*un* couv*ent* s'ébr*an*la l*ent*em*ent*

(Id., *Don Paez*).

Le chem*in* ét*ant* l*ong* et part*ant* *en*nuyeux

(La Fontaine, IX, 14).

Ch*an*tait bas, comme *on* ch*an*te aux *enfan*ts qu'*on en*dort

(Hugo, *Burgraves*, I, 2).

P*en*ch*an*t t*on* fr*on*t qu'arg*en*te une précoce neige

(Heredia, *L'exilée*).

En un calme *en*ch*on*té sous l'*am*ple fr*on*daiso*n*

(Id., *Jason et Médée*).

A l'heure où d*an*s les ch*amp*s l'*om*bre des m*on*ts s'all*on*ge

(Hugo, *Aristophane*).

Les *om*bres, à l*ong*s plis desc*end*a*nt* des m*on*tagnes,
Un moment à nos yeux dérobaient les campagnes

(Lamartine, *L'immortalité*).

Et Flaccus s'écriait : — Puisque tout fuit, aim*on*s,
Viv*on*s et regard*on*s t*om*ber l'*om*bre des m*on*ts

(Hugo, *Année terrible*).

D*an*s l'*om*bre tr*an*spar*en*te *in*dolemm*ent* il rôde

(Heredia, *Le récif de corail*).

S'all*on*ger jusqu'au seuil l'*om*bre du gr*an*d platane

(Id., *Le huchier de Nazareth*).

Aux p*en*tes de l'Othrys l'*om*bre est plus l*on*gue. Reste

(Id., *Sur l'Othrys*).

L'horiz*on* tout *en*tier s'*en*veloppe d*an*s l'*om*bre

(Id., *Soleil couchant*).

.....Et déjà les vall*ons*
Voyoient l'*om*bre *en* croiss*ant* tom*b*er du haut des m*onts*
(La Fontaine, *Philémon et Baucis*).

Que les pontifes.....
Appelés aux acc*ents* de l'air*ain* l*ent* et s*om*bre,
De leur ch*ant* lam*en*table acc*om*pagnent m*on om*bre
(A. Chénier, *Élégies*).

A pas sourds, comme on voit les tigres dans les jongles
Qui r*am*pent sur le v*en*tre *en* all*ongeant* leurs *on*gles
(Hugo, *Châtiments*).

Et dans mon être, à qui le sang morne préside,
L'*im*puiss*an*ce s'étire *en un* l*ong* baillem*ent*
(Steph. Mallarmé).

A la pâle clarté des l*am*pes l*an*guiss*an*tes,
Sur de prof*on*ds couss*in*s tout imprégnés d'odeur,
Hippolyte rêvait.....
(Baudelaire, *Femmes damnées*).

Pourtant je n'ai souci ni de la bise amère,
Ni des l*am*pes d'arg*en*t d*an*s le bl*an*c firmam*ent*
(Sainte-Beuve, poésies de J. Delorme).

On lit en note dans l'édition M. Lévy : « C'est sans doute à dessein que le poète a redoublé les sons en *an*, pour rendre l'effet du scintillement ». Cette observation n'est pas juste ; d'abord il n'est pas question de scintillement dans ce vers, et pour le scintillement ce sont des voyelles claires qui conviendraient. La répétition des *an* peut produire l'effet de mouvements successifs et monotones, mais ces voyelles nasales peignent bien plutôt la clarté *molle* et immobile des étoiles.

Avant de quitter l'étude des voyelles une observation est nécessaire : nous sommes dans toutes ces recherches parti de la nature des voyelles pour montrer à quelles catégories

d'idées elles pouvaient s'appliquer comme moyen d'expression. Cette métode présente de grands avantages, et tout d'abord elle écarte l'erreur qui consisterait à attribuer à un son telle valeur parce qu'il se rencontre plusieurs fois dans un vers qui exprime telle idée; mais elle présente un inconvénient, c'est que les idées dont l'expression demande l'emploi de différentes catégories de fonèmes ne peuvent être étudiées d'un coup; telle la *colère* que nous avons trouvée sous les voyelles aiguës, sous les voyelles éclatantes et sous les voyelles sombres et que nous rencontrerons encore à propos des consonnes. La métode inverse, consistant à partir d'une classification des idées pour rechercher quels sons peuvent convenir à l'expressionc de chacune aurait des inconvénients plus graves. Nous n'en considérerons qu'un : le dénombrement des diverses nuances d'idées possibles serait forcément incomplet; ce serait une énumération indéfinie et dont la classification rentrerait nécessairement dans le domaine de l'arbitraire; en admettant que l'on arrive à déterminer quels sont les fonèmes qui conviennent à l'expression des diverses nuances d'idées considérées, ce qui paraît à peu près irréalisable, le résultat acquis pour une nuance ne pourrait en rien servir pour une autre ; ce serait chaque fois une recherche nouvelle à faire et l'on ne voit pas trop quel principe autre que le asard pourrait diriger cette étude. Tandis que, connaissant d'avance la nature et la valeur de chaque fonème, on peut prévoir, étant donnée une nuance quelconque d'idée, quels sont ceux qui conviendront à son expression. Ainsi je suppose que l'on ait à exprimer l'idée du *silence*. Il est évident qu'il faudra employer les sons les plus mous, les plus voilés que fournit la langue, c'est-à-dire les voyelles nasales :

> Et, plus clair en l'azur noir de la nuit sereine,
> Sil*en*cieuse*m*e*n*t s'arg*en*te le croiss*an*t
>
> (Heredia, *Nymphée*).

> Disparaît... et les bois ret*om*bent au sil*en*ce
>
> (Id., *Pan*).

S'il s'agit du silence succédant à un bruit éclatant ou sourd, il faudra pour exprimer cette opposition un changement de

catégorie de voyelles ; des voyelles claires ou aiguës succédant à des voyelles éclatantes ou sombres suffiront par le contraste à faire sentir que le bruit a cessé, et si l'on a une voyelle aiguë terminant la frase à la rime, elle pourra à cette place être chuchotée, ce qui peindra le silence par armonie imitative :

Il détourna la rue à grands pas, et le bruit
De ses éperons d'or se perdit dans la nuit
(MUSSET, *Don Paez*).

Si l'on veut exprimer un élan d'entousiasme aboutissant à une admiration qui dure un moment, ou bien une idée gaie, gracieuse, sereine, dans la contemplation de laquelle on se repose quelques instants, il est évident, d'après ce que nous savons, que pour le mouvement d'entousiasme, pour l'idée sereine, il faudra dans toutes les sillables toniques une voyelle claire, et pour marquer le repos admiratif une voyelle sombre ou une éclatante nasalisée faisant contraste par sa lourdeur avec les précédentes qui sont légères, et terminant la frase à la rime :

Que vous êtes joli ! que vous me semblez b*eau* !
(LA FONTAINE, I, 2).

Et la Grèce ma mère, où le miel est si d*oux*
(MUSSET).

De me faire chérir un souvenir si d*oux*
(RACINE, *Mithridate*).

La lune était sereine et jouait sur les fl*ots*
(HUGO, *Orientales*, X).

Le ciel en est plus pur, et l'air en est plus d*oux*
(MUSSET, *Songe d'Auguste*).

.....Mais, un jour,
Pour laver les pieds nus du maître plein d'am*our*
(HUGO, *Première rencontre du Christ avec le tombeau*).

Et parfois, je me prends, dans la nuit chaude et sombre
A frémir à l'appel lointain des étal*ons*

(Heredia, *La Centauresse*)

Vêtu de probité candide et de lin bl*anc*

(Hugo, *Booz endormi*).

..... portant sous sa paupière
La sereine clarté des paradis prof*onds*

(Id., *Contemplations*).

Elle sent une joie immense en se disant :
Mon fils est Dieu ! mon fils sauve la vie au m*on*de

(Id., *ibid.*).

... O mon bon Dieu, ma bonne sainte Vierge,
J'étais perdu ; j'étais le ver sous le pavé ;
Mes oncles me tenaient ; mais vous m'avez sauvé ;
Vous m'avez envoyé ce paladin de Fr*ance*,
Seigneur.....

(Id., *Le petit roi de Galice*).

Après un élan de reconnaissance marqué par voyelles claires le petit roi se repose dans la contemplation admirative de ce paladin au moyen de l'éclatante nasalisée du mot *France*; cet effet est d'ailleurs accentué par le poète au moyen du rejet *Seigneur* au vers suivant.

III

LES CONSONNES

A. — Momentanées

Les explosives frappant l'air d'un coup sec sont propres à saccader le stile par leur répétition. Les occlusives sourdes *t*, *c*, *p* étant plus *fortes* que les sonores *d*, *g*, *b* produiront cet effet encore plus nettement. Elles peuvent contribuer à l'expression d'un bruit sec et répété comme dans les mots *tinter*, *tintamarre*, *clapotis*, *cliquetis*, *tic tac*, *cric crac*, *claquet*, *cliquet*, *crépiter*, *gratter*, etc. :

..... et l'homme,
Chaque soir de marché, fait *tin*ter *d*ans sa main
Les *d*eniers *d*'argent *c*lair *q*u'il rapporte de Rome

(Heredia, *Hortorum deus*, IV).

Et faisan*t* à *t*es bras qu'au*t*our de lui *t*u je*tt*es,
Sonner *t*es bracelets où *tint*ent des *c*loche*tt*es

(Leconte de Lisle, *Çunacépa*).

Ils gardaient sans soucis ces troupeaux dont la cloche,
*C*omme un a*pp*el loin*t*ain, *tint*ait *d*e roche en roche

(Lamartine, *Jocelyn*).

On entendait mugir le semoun meurtrier,
Et sur les *c*ailloux blancs les *éc*ailles *c*rier
Sous le ventre des *c*roco*d*iles

(Hugo, *Le feu du ciel*) ;

bruit sec et répété.

Les flèches font sur moi le *pét*illement *g*rêle
*Q*ue *p*ar un jour d'hiver font les *g*rains de la *g*rêle
Sur les *t*uiles *d*'un *t*oit

(Th. Gautier, *Qui sera roi ?*).

... dont qui *goutte* à *goutte* tombe
... t emplit la solitaire combe

(Heredia, *La source*).

... a rue à grands *pas*, et le bruit
... éperons *d'*or se *perdit dans* la nuit

(Musset, *Don Paez*).

... écoute en tremblant, *dans* l'*écho du* pilier,
... sonner l'*éperon d'*un hardi cavalier

(Id., *Nuit de mai*).

Vous m'entendiez jadis marcher dans ces vallons,
Lorsque l'*éperon d'*or sonnait à mes talons

(Hugo, *Burgraves*, II, 6).

*Tel qu'*un éclat de foudre en un ciel sans éclair
Tout à coup re*tentit* un hennissement clair

(Heredia, *Andromède au monstre*).

Car parfois sa pensée était sur la frontière,
*Pendant qu'*il écoutait les tambours *battre* aux champs

(Musset, *Le* 13 *juillet*);

noter que trois fois de suite deux occlusives semblables sont séparées par une liquide : *clc*, *tlt*, *brb*; remarquer en outre les modulations du vocalisme.

En*tendrons*-nous bien*tôt* tes *trompettes* sonner?

(Hugo, *Burgraves*, II, 6).

O Machiavel! *tes pas* re*tentissent* encore
Dans les sentiers déserts de San Casciano

(Musset, *Les vœux stériles*).

Partout sonne l'a*ppel* clair *des* buccina*teurs*

(Heredia, *La Trebbia*).

Un grand drapeau de deuil.....
Que la *tempête tord dans* son noir *tourbillon*

(Hugo, *Burgraves*, I, 7);

les occlusives, surtout dentales, saccadant le vers, expriment

le claquement du drapeau ; les trois *r* vélaires de *tord, noir, tourbillon* expriment le grondement de la tempête.

Les occlusives peuvent peindre non seulement des bruits secs, mais aussi des mouvements secs, saccadés, comme des coups, ou au contraire des mouvements beaucoup plus doux, mais toujours saccadés, comme dans les mots *palpiter, barboter, tâtonner, tituber,* etc. :

Et se frappant le cœur avec un cri sauvage
(MUSSET, *Nuit de mai*).

Du sac et du serpent aussitôt il donna
Contre les murs, *tant qu'*il *tua* la bête
(LA FONTAINE, X, 2) ;

noter en outre le sifflement du sac qui fend l'air, indiqué par les *s*.

Tandis que coups de poing trottoient
(ID., I, 13).

Le passereau, peu circonspect,
S'attira *de tels coups de bec*
(ID., X, 12).

..... A coups de serpe, autrefois, un berger
M'a taillé dans le tronc d'un dur figuier d'Égine
(HEREDIA, *Hortorum deus*, I).

Ne frappe-t-on pas à ma porte ?
(MUSSET, *Nuit de mai*).

Je les ai vus penchés sur la bille d'ivoire,
Ayant à travers champs couru toute la nuit
(ID., *Une bonne fortune*) ;

le saccadement des occlusives destiné à peindre cette course aletante est secondé par le vocalisme : assonance des deux toniques *an* dans le premier émistiche et des deux atones *ou* dans le second.

Il est las ; sur la terre il tombe haletant
(HUGO, *Légende des siècles*).

Je sens *bat*tre mon cœur lors*q*ue le *c*lairon sonne
(Musset, *Songe d'Auguste*).

Que ne l'étouffais-tu, cette flamme brûlante
*Q*ue *t*on sein *pal*pi*t*ant ne *p*ouvait *con*te*n*ir !
(Id., *A la Malibran*) ;

le saccadement des occlusives peint le palpitement.

Ces mains vides, ces mains qui labouraient la terre,
Il fallait les é*t*endre en ren*tr*an*t* au hameau,
Pour *t*rouver à *t*â*t*ons les murs de la chaumière,
L'aïeule au coin du feu, les enfants au berceau !
(Id., *Une bonne fortune*);

les *t* peignent le tâtonnement par les saccades qu'ils produisent.

Ou *q*ue *d*'un *b*ras *tr*em*bl*ant je *t*en*d*e encor la cor*d*e
(Heredia, *Épigramme votive*).

Au point de vue moral la répétition des occlusives ayant pour effet de saccader les paroles peut contribuer à l'expression de différents sentiments tels que : 1° l'ironie, qui devient alors âpre et sarcastique, car le morcellement dû aux occlusives détache chaque élément d'idée et martelle l'un après l'autre tous les traits qui frappent successivement comme des flèches qu'on décocherait sans interruption :

Dors-*t*u con*t*ent, Vol*t*aire, et *t*on hi*d*eux sourire
Vol*t*ige-*t*-il encor sur *t*es os *d*écharnés?
*T*on siècle é*t*ait, *d*i*t*-on, *t*rop jeune pour *t*e lire ;
Le nô*tr*e *d*oit *t*e plaire et *t*es hommes sont nés.
Il est *t*ombé sur nous, ce*t* é*d*ifice immense
Que *d*e *t*es larges mains *t*u sapais nui*t* et jour.
La mort *d*evait *t*'a*tt*en*d*re avec impatience,
Pen*d*ant qua*tr*e-vingts ans que *t*u lui fis *t*a cour
(Musset, *Rolla*).

*T*oi-même *t*u *t*e fais *t*on procès : je me fonde
Sur *t*es propres leçons ; je*tt*e les yeux sur *t*oi.

Mes jours sont en tes mains, tranche-les ; ta justice,
C'est ton utilité, ton plaisir, ton caprice

(La Fontaine, X, 2).

Vénus, par votre orgueil si longtemps méprisée,
Voudroit-elle à la fin justifier Thésée ?
Et, vous mettant au rang du reste des mortels,
Vous a-t-elle forcé d'encenser ses autels ?

(Racine, *Phèdre*) ;

il faut noter dans cet exemple, outre les saccades, un sifflement ironique exprimé par les *f*, les *v* et les *s*.

La voix alors devint âpre, amere, stridente,
Comme le noir sarcasme et l'ironie ardente ;
C'était le rire amer mordant un demi-dieu :
— Sire ! on t'a retiré de ton Panthéon bleu !
Sire ! on t'a descendu de ta haute colonne !
Regarde. Des brigands, dont l'essaim tourbillonne,
D'affreux bohémiens, des vainqueurs de charnier
Te tiennent dans leurs mains et t'on fait prisonnier.
A ton orteil d'airain leur patte infâme touche.
Ils t'ont pris. Tu mourus, comme un astre se couche,
Napoléon le Grand, empereur ; tu renais
Bonaparte, écuyer du cirque Beauharnais.
Te voilà dans leurs rangs, on t'a, l'on te harnache.
Ils t'appellent tout haut grand homme, entre eux, ganache

(Hugo, *Châtiments*).

2° le alètement de la colère :

Elle entre. — D'où viens-tu ? Qu'as-tu fait cette nuit ?
Réponds, que me veux-tu ? qui t'amène à cette heure ?
Ce beau corps jusqu'au jour où s'est-il étendu ?
Tandis qu'à ce balcon, seul, je veille et je pleure,
En quel lieu, dans quel lit, à qui souriais-tu ?
Perfide ! audacieuse ! est-il encor possible
Que tu viennes offrir ta bouche à mes baisers ?
Que demandes-tu donc ? par quelle soif horrible
Oses-tu m'attirer dans tes bras épuisés ?

(Musset, *Nuit d'octobre*).

est employée presque à l'exclusion des autres ou du moins avec une fréquence tellement supérieure qu'elle reste seule en lumière. Puis nous examinerons l'emploi combiné des unes et des autres en laissant dans le jeu son rôle à chacune.

1° Les nasales *n* et *m* sont pour ce qui est du point d'articulation dentales ou labiales; mais ces qualités ne viennent en lumière que si le voisinage d'autres fonèmes dentaux ou labiaux les met en relief. Sinon c'est la qualité nasale qui ressort particulièrement, et à ce point de vue les nasales sont des continues et des fonèmes mous. Nous avons déjà vu que les voyelles voilées par la nasalité sont propres à exprimer la lenteur, la mollesse, la langueur; les consonnes nasales, soit employées seules, soit avec des voyelles nasales, peuvent exprimer de même la douceur, la mollesse, la langueur, la timidité :

Cette heure a pour nos sens des impressions douces
Comme des pas *m*uets qui *m*archent sur des *m*ousses

(Lamartine).

Reposait *m*olle*m*ent *n*ue et sur*n*aturelle

(Hugo, *Le Satyre*).

Elle *m*eurt dans *m*es bras d'un *m*al qu'elle *m*e cache,

« dit la nourrisse de Phèdre, Œnone, dans un vers sans muscles pour ainsi dire, humide et amolli comme un sanglot, où l'allitération de la consonne *m* quatre fois répétée a une valeur musicale bien sensible pour toute oreille un peu délicate » (Stapfer, *Racine et V. Hugo*).

Hippolyte, ô *m*a sœur! tourne donc ton visage,
Toi, *m*on âme et *m*on cœur, *m*on tout et *m*a *m*oitié

(Baudelaire, *Femmes damnées*);

où la répétition des *m* et des voyelles nasales se dégage une impression de mollesse et de langueur, le ton devient caressant comme un baiser.

Une bouche *m*utine où la petite *m*oue
D'Esméralda se *m*êle au sourire et se joue

(Th. Gautier, *Albertus*).

..... O mon souverain Roi !
Me voici donc tremblante et seule devant toi.
*M*on père mille fois m'a dit dans *mon* enfance
Qu'avec nous tu juras une sainte alliance

(RACINE, *Esther*) ;

timidité et douceur dues à l'union des *m* et des voyelles nasales, — puis dans le vers suivant Esther aussi le ton parce qu'elle s'enardit en rappellant à Dieu son alliance et ses promesses.

2° Les deux liquides *l* et *r* doivent être à notre point de vue soigneusement séparées. La première *l* est seule purement une liquide et propre à exprimer la liquidité :

Le *fl*euve en s'écou*l*ant nous *l*aisse dans ses vases

(LAMARTINE, *Recueillements*).

L'immense Mer sommeille. E*ll*e hau*ss*e et ba*l*ance
*S*es hou*l*es où *l*e *C*iel met d'é*cl*atants *fl*ots

(LECONTE DE LISLE) ;

dans ce dernier exemple le mélange à peu près régulier des *s* avec les *l* peint le balancement, cf. p. 443.

Seul, et, derrière *lui*, dans *les* nuits éterne*ll*es,
Tombaient p*lus l*entement *l*es p*l*umes de ses ai*l*es

(HUGO, *Fin de Satan*) ;

les *l* peignent le glissement ; les occlusives dentales expriment les chutes successives.

La seconde, *r*, est une vibrante qui se prononce avec un roulement plus ou moins net et plus ou moins fort[1]. Sa valeur n'est pas exactement la même selon qu'elle s'appuie sur des voyelles claires ou aiguës ou bien sur des voyelles éclatantes ou sombres. Dans le premier cas il exprime plutôt un grincement comme dans les mots *grincer*, *briser*, *crisser*, etc. :

[1] Nous avons surtout en vue ici l'*r* lingual ; l'*r* grasseyé ne s'articule pas de la même manière, mais les différentes impressions qu'il produit au point de vue expressif, suivant la nature de la voyelle sur laquelle il s'appuie, sont tellement analogues à celles que produit l'*r* lingual dans les mêmes conditions, qu'il n'i a pas lieu de le considérer à part.

Mais la légère meurtrissure
Mordant le cristal chaque jour
(SULLY-PRUDHOMME, *Le vase brisé*) ;

c'est le second *r* de *meurtrissure* et celui de *cristal* qui déterminent la qualité expressive de tous les *r* de ces deux vers.

Mieux qu'aucun maître inscrit au livre de maîtrise,
Qu'il ait nom Ruyz, Arphé, Ximeniz, Becerril,
J'ai serti le rubis, la perle et le béryl,
Tordu l'anse d'un vase et martelé sa frise.
Dans l'argent, sur l'émail où le paillon s'irise,
J'ai peint et j'ai sculpté, mettant l'âme en péril,
Au lieu du Christ en croix ou du Saint sur le gril,
O honte ! Bacchus ivre ou Danaé surprise
(HEREDIA, *Le vieil orfèvre*) ;

M. J. Lemaître a fait sur ces deux strofes dans ses « Contemporains », II, 58, des remarques qui ne sont ni très exactes ni très précises, mais au fond il a entrevu le fénomène et senti l'effet produit.

L'*r* peut exprimer aussi une sorte de grondement aigu, un grondement qui ressemble à des cris :

Le perfide triomphe et se rit de ma rage
(RACINE, *Andromaque*),

paroles d'Hermione au moment où Pyrrhus est à l'autel épousant Andromaque ; c'est un grondement commençant en notes aiguës.

Mais le plus souvent le grondement est sourd, et dans ce cas l'*r* s'appuie sur des voyelles éclatantes comme dans *grogner, grommeler*, et surtout sur des voyelles sombres comme dans *gronder, ronron, rauque, ronfler, bourdon*, ou du moins les *r* ainsi placés sont plus nombreux que ceux qui s'appuient sur des voyelles claires et ils donnent la note générale :

. . . . . d'éclairs et de tonnerres
Déjà grondant dans l'ombre à l'heure où nous parlons
(HUGO, *Burgraves*, I, 7).

Le camp s'éveille. En bas roule et gronde le fleuve
(Heredia, *La Trebbia*).

..... et jeté son corps
Au torrent qui rugit comme un tigre dehors
(Hugo, *Burgraves*, I, 4).

Au-dessus du torrent qui dans le ravin gronde
(Id., *ibid.*, I, 2).

Au bruit de l'ouragan courbant les branches d'arbres
(Id., *ibid.*, I, 4).

..... les flancs du noir nuage
Roulaient et redoublaient les foudres de l'orage
(Vigny, *Moïse*).

Avec des grondements que prolonge un long râle
(Heredia, *Bacchanale*).

Et le peuple en rumeur gronde autour du prétoire
(Leconte de Lisle, *La Passion*).

L'*r* appuyé sur voyelles graves peut peindre encore d'autres nuances, telles que l'écrasement comme dans les mots *écraser*, *broyer*:

Écraser au dehors le tigre, et la couleuvre
Au dedans
(Hugo, *Châtiments*);

un roulement bruyant :

On vous voit moins souvent, orgueilleux et sauvage,
Tantôt faire voler un char sur le rivage
(Racine, *Phèdre*).

Le murmure du tonnerre n'étant ni un doux murmure ni un cri aigu, mais un sourd grondement, l'exemple suivant de Hugo est manqué, car ses *r*, ne s'appuyant que sur des voyelles claires, sont tous palataux :

Moi, dont souvent la vie impure et sanguinaire
A fait aux pieds de Dieu murmurer le tonnerre

(*Burgraves*).

3° Les spirantes, comme leur nom l'indique, sont toutes propres à exprimer un souffle. Mais les chuintantes *ch* et *j* conviennent pour un souffle accompagné de chuchotement :

Gar *sch*öne spiele spiel' i*ch* mit dir

(Gœthe, *Erlkönig*);

(c'est le chuchotement du roi des aunes) ; tandis que les spirantes labio-dentales *f* et *v* ne peuvent exprimer qu'un souffle mou et sans bruit ou accompagné d'un bruit extrêmement sourd :

Sur le groupe endormi de ces chercheurs d'empires
*F*lottait, crêpe *v*ivant, le *v*ol mou des *v*ampires

(Heredia, *Les conquérants de l'or*).

Et la *v*oile *f*lottoit aux *v*ents abandonnée

(Racine, *Phèdre*).

*V*oilà le *v*ent qui s'élè*v*e
Et gémit dans le *v*allon

(Lamartine, *Pensée des morts*) ;

les *l* marquent en outre la liquidité.

L'ancien zé*ph*yr *f*abuleux
Sou*ff*le avec sa joue en*f*lée
Au *f*ond des nuages bleus

(Hugo, *Contemplations*).

Le moindre *v*ent qui d'a*v*enture
*F*ait rider la *f*ace de l'eau

(La Fontaine, I, 22).

Un sou*ff*lement de *f*orge emplit le *f*irmament

(Hugo, *Suprématie*),

souffle accompagné de bruit sourd.

Une flamme qui flotte, qui successivement s'élance et

s'abaisse peut être comparée dans une certaine mesure à un souffle et ses mouvements exprimés par le même moyen :

Ce soir je regardais Laurence à la clarté
Du *f*oyer *f*lamboyant sur son *f*ront re*f*lété
(LAMARTINE, *Jocelyn*).

Par les *f*entes des murs des miasmes *f*iévreux
*F*ilent en s'en*f*lammant ainsi que des lanternes
Et pénètrent vos corps de leurs par*f*ums a*ff*reux
(BAUDELAIRE, *Femmes damnées*).

Dans les exemples suivants l'accumulation des spirantes labiales fait entendre un souffle dont il n'est pas question dans le passage :

Avez-vous vu *V*énus à travers la *f*orêt?
(HUGO, *Contemplations*).

Et le vallon, voilé de verdoyants rideaux,
Se creuse comme un lit pour l'ombre et pour les eaux
(LAMARTINE, *L'infini dans les cieux*).

Les spirantes dentales ou sifflantes supposent un souffle accompagné d'un sifflement léger ou violent, ou inversement un sifflement accompagné de souffle :

Et les vents alizés inclinaient leurs antennes
(HEREDIA, *Le Conquérant*).

.....on eût dit les coups d'aile
D'un zéphyr éloigné glissant sur des roseaux
(MUSSET, *Lucie*).

Jamais rien de leur sein ne soulève un soupir
(LAMARTINE, *Jocelyn*),

.....mais il n'a pas prévu
Que je saurai souffler de sorte
Qu'il n'est bouton qui tienne....
(LA FONTAINE, VI, 3).

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?
(RACINE, *Andromaque*).

Quel serpent écrasé s'est dressé sous ses pas ?
(MUSSET, *Songe d'Auguste*).

Je suis le seul objet qu'il ne sauroit souffrir
(RACINE, *Phèdre*),

paroles de Phèdre en apprenant qu'Hippolyte aime Aricie ; sifflement de jalousie et de dépit.

Elles tracent dans l'air un cercle éblouissant
(MUSSET, *Nuit de mai*).

.... Ainsi la cigale innocente,
Sur un arbuste assise, et se console et chante
(A. CHÉNIER, *L'Aveugle*).

Semer dans les débris où sifflera la bise....
(HUGO, *Burgraves*, II, 6).

Dans les buissons séchés la bise va sifflant
(SAINTE-BEUVE).

Un bruissement suscitant l'idée d'un léger souffle demandera les mêmes moyens d'expression, et de même le glissement qui est susceptible d'être accompagné de bruissement :

L'Eumolpide vengeur n'a point dans Samothrace
Secoué vers le seuil les longs manteaux sanglants
(HEREDIA, *La Magicienne*) ;

à l'expression d'un mouvement répété s'ajoute l'idée de bruissement.

Qui montre dans ses eaux où le cygne se mire
(MUSSET, *Nuit de mai*),

glissement doux et régulier du cigne.

Tircis, qui l'aperçut, se glisse entre des saules
(LA FONTAINE, II, 1).

Vers Bubaste ou *S*aïs rouler *s*on onde gra*ss*e
(Heredia, *Antoine et Cléopâtre*),

glissement.

Nombreux sont les vers *sibilants*, où le sifflement n'étant pas justifié par le sens est un défaut:

Et me promettant bien de ne plus m'approcher
De *ces* eau*x* où ma soif *s*'accroît *s*ans *s*'étancher
(Lamartine, *Jocelyn*).

Des baisers *s*ont *s*ur *s*a bou*ch*e
(Lamartine, *Harmonies*, *Pensée des morts*);

il s'agit d'une mère *morte* qui tend les bras à ses enfants.

Que j'aimais *ce* temps gris, *c*es pa*ss*ants et la *S*eine
*S*ous *s*es mille falot*s* a*ss*ise en *s*ouveraine !
(Musset, *Sonnet*).

Ah ! *c*es baiser*s s*i vains ne *s*ont pas *s*ans douceur
(A. Chénier, *L'oaristys*).

Debout *s*ur *s*es genoux, mon innocente main
Parcourait *s*es cheveux, *s*on visage, *s*on *s*ein
(Id., *Un jeune homme*).

Que *s*on *s*oleil *s*oit doux, que *s*on *c*iel *s*oit d'azur
(Lamartine).

*S*e voir le plus po*ss*ible et *s*'aimer *s*eulement,
*S*ans ru*s*e et *s*ans détours, *s*ans honte ni men*s*onge
(Musset, *Sonnet*).

Viens *s*uis-moi. La *S*ultane en *c*e lieu *s*e doit rendre
(Racine, *Bajazet*).

*S*ous vos *s*eul*s* au*s*pice*s c*es vers
*S*eront jugés.... .....
(La Fontaine).

Puis il de*s*cendit *s*eul *s*ous *c*ette voûte *s*ombre.

Quand il *s*e fut a*ss*is *s*ur *s*a cha*is*e dans l'ombre
Et qu'on eût *s*ur *s*on front fermé le *s*outerrain
(Hugo, *La Conscience*).

Après avoir déterminé la valeur de chacune des spirantes prise isolément, nous sommes aptes à analiser l'effet produit par leur emploi combiné et à déterminer la part qui revient à chacune dans l'effet total :

On marquait d'un *f*er *ch*aud le *s*ein *f*umant des *f*emmes
(Hugo);

ce vers donne une impression exacte de l'idée qu'il exprime; il suggère nettement en nous le sentiment de quelque chose qui fume (*f*) avec un sifflement (*s*) chuintant (*ch*).

*C'*est toi qui, *ch*uch*o*tant dans le *s*ou*ff*le du *v*ent
(Musset, *Rolla*).

Hier le *v*ent du *s*oir dont le *s*ou*ff*le cares*s*e
Nous apportait l'odeur des *f*leurs qui *s*'ouvrent tard
(Hugo, *Contemplations*).

Nous *s*entons, *f*rémi*ss*ants, dans *s*on théâtre *s*ombre,
Pa*ss*er *s*ur nous le *v*ent de *s*a bou*ch*e *s*ou*ff*lant
(Id., *ibid.*);

le premier vers exprime le frissonnement; le second peint un souffle sourd et légèrement chuintant.

Se trouva fort dépourvue
Quand la bi*s*e *f*ut *v*enue
(La Fontaine I, 1),

souffle faisant entendre un sifflement aigu grâce aux voyelles aiguës.

*S*ou*ff*lant de *s*es naseaux élar*g*is l'air qui *f*ume
(Heredia, *Le ravissement d'Andromède*);

ce souffle est légèrement chuintant : on voit qu'il suffit d'une chuintante (*g*) pour donner cette impression.

..... Notre *souf*fleur à gage
Se gorge de *v*apeurs, *s'en*fle comme un ballon,
F'ait un *v*acarme de démon,
Si*ff*le, *souf*fle, tempête.....
(La Fontaine, VI, 3).

Et voit *s*ous les *siff*flets *s'en*fuir dans la coulis*s*e
Cet écuyer de Franconi!
(Hugo, *La Reculade*).

Le *souf*fle de Byron *v*ous soulevait de terre
(Musset, *Lettre à Lamartine*).

Et *v*oilà que le *v*ent a *souf*flé, Dieu *s*évère,
*S*ur la *v*ierge au *f*ront pur, *s*ur le maître au bras *f*ort
(Id., *Contemplations*).

Que des *souf*fles de l'air, de tou*s* le plus léger,
Que le dou*x* lapy*x*, redoublant *s*on haleine,
D'une bri*s*e embaumée en*f*le la *v*oile pleine
Et pou*ss*e le navire au rivage étranger
(Heredia, *Pour le vaisseau de Virgile*).

La *v*oile ouverte aux *v*ents, *s'en*fle et *s'*agite et *f*lotte
(A. Chénier, *Dryas*).

L'emploi combiné de la liquide *l* avec les spirantes ajoutera aux différentes nuances de souffle ou de bruissement l'idée de liquidité :

L'hui*l*e et *l*e p*l*omb *f*ondu ruis*s*e*l*er *s*ur *l*eurs casques
(Hugo, *Burgraves*, I, 2).

Elle ajoutera au souffle quelque chose de mou et pourra par conséquent exprimer le flottement, ou le vol qui est un flottement :

.... *l*a nuit *s*ur *l*a pe*l*ou*s*e
Ba*l*an*c*e *l*e *z*é*ph*yr dans *s*on *v*oi*l*e odorant
(Musset, *Nuit de mai*).

J'ai cru qu'une *f*orme *voilée*
*Fl*ottait *l*à-bas *s*ur *l*a *f*orêt

(Id., *ibid.*).

D'un *vol sil*encieux, *l*e grand Che*val* ai*lé*

(Heredia, *Le ravissement d'Andromède*).

Tu retournes, suivant le *vol* verna*l* des cygnes

(Id., *L'esclave*).

Nous entendons quelqu'un *fl*otter, un *souffl*e errer,
Des robes *effl*eurer notre *s*euil *s*olitaire

(Hugo, *Contemplations*).

Mon ai*l*e me *soulève* au *souffl*e du printemps,
Le *v*ent *v*a m'emporter, je *v*ais quitter la terre

(Musset, *Nuit de mai*);

le souffle devient de plus en plus fort.

Un *f*rais par*f*um sortait des tou*ffes* d'A*sph*odè*le*
Les sou*ffles* de *l*a nuit *fl*ottaient sur G*algal*a

(Hugo, *Booz endormi*).

Le poète veut peindre dans ces deux vers les effluves parfumés qui s'exalent comme un vent léger et couvrent tout enfin comme une nappe liquide. A ne considérer que les *f* et les *l*, le poète commence par une répétition d' *f* sans aucun *l* dans tout le premier vers moins la dernière sillabe : ce sont les souffles embaumés qui s'envolent. Puis il combine l' *f* avec l' *l*, c'est-à-dire le souffle avec la liquidité, combinaison qui produit une impression de fluidité et donne une idée du flottement des parfums amassés comme des nuages. Dans cette combinaison l' *l* risque d'être un peu étouffé par l' *f* ; le poète le relève en l'isolant dans *asphodèle, les, la*. Enfin ces nuages se fondent en une sorte de nappe fluide ; c'est ce calme d'une eau tranquille que le poète exprime par les deux liquides et le vocalisme uniforme de « Galgala ».

L'emploi combiné des spirantes, surtout de la labio-dentale *f*, avec la vibrante *r*, donnera l'impression d'un frottement,

d'un frôlement, d'un froissement, d'un frémissement, d'un frisson :

*Frô*le d'un pied craintif l'eau *f*roide du bassin
(HEREDIA, *Le bain de nymphes*).

*La viol*e que *frô*le encor sa *frê*le main
(ID., *La belle viole*).

Il reconnut Gomère, et les vents alizés,
Gonflant d'un souffle frais leur voilure plus ronde
(ID., *Les conquérants de l'or*);

à l'expression du souffle (*s*, *z*, *v*, *f*) s'ajoute une idée de liquidité (*l*) et de frémissement (*r*). L'*r* tout seul ne peut pas exprimer le frémissement : il faut qu'il soit accompagné d'*f* et d'*s*.

Et le vent, soupirant sous le frais sycomore,
Allait tout parfumé de Sodome à Gomorrhe
(HUGO, *Le feu du ciel*).

L'ouragan libyen
Soufflera sur ce sable où sont les tentes frêles
(ID., *Contemplations*).

Et, tandis qu'on pleurait dans les maisons en deuil,
L'âpre bise soufflait sur ces fronts sans cercueil
(ID., *Chatiments*).

.....la Lombardie
Trembla, quand elle vit, à ton souffle d'enfer,
Frissonner dans Milan l'arbre aux feuilles de fer
(ID., *Burgraves*, II, 6).

La forêt, qui frémit, pleure sur la bruyère
(MUSSET, *Le saule*).

Tout s'y mêle, depuis le chant de l'oiseleur
Jusqu'au frémissement de la feuille froissée
(HUGO, *Chants du crépuscule*).

Je *sens* en longs *fris*sons cour*ir* son *fr*oid baiser
(Id., *Ruy-Blas*).

D'une *secr*ète hor*reur* je me *sens fris*sonner
(Racine, *Iphigénie*).

Et *son* sillage y *l*aisse un par*f*um d'en*cens*oir
Avec des *sons* de *fl*ûte et des *fris*sons de *soie*
(Heredia, *Le Cydnus*).

C. — Le point d'articulation

Nous n'avons encore étudié les consonnes qu'au point de vue de leur mode d'articulation: occlusives, spirantes, etc. Il est bon, pour être complet, de considérer aussi la valeur qui leur est donnée par leur point d'articulation. Nous avons ainsi les dentales: *t*, *d*, *s*, *z*, *n*, *l*, *ra*, les palatales : *qué*, *gué*, *ch*, *j*, *ri*, les vélaires: *cou*, *gou*, *rou*, les labiales avec les labio-dentales : *p*, *b*, *f*, *v*, *m*. On remarquera que nous mettons des *r* dans trois catégories différentes; c'est qu'en réalité, comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir, cette lettre a suivant les cas une valeur et une articulation différente.

L'emploi combiné des dentales et particulièrement de l'occlusive sourde *t* avec la spirante sourde *s* et un *r* quelconque, donne l'impression d'une sorte d'affriquée *ts*, *tr* qui reproduit par onomatopée l'explosion interdentale qui précède les sanglots. Cette combinaison est par conséquent propre à peindre la tristesse, la douleur. Le mot *triste* contient d'ailleurs ces trois éléments et en outre une voyelle aiguë qui en renforce l'expression :

N'est-*ce* poin*t* as*sez* de *t*ant de *tristesse* ?
(Musset).

*C'*est le plus *triste* jour de *t*ous ; *c'*es*t* aujourd'hui...
(Th. Gautier, *Après le bal*),

renforcement du mot *triste*.

C'est une dure loi, mais une loi suprême,
Vieille comme le monde et la fatalité,
Qu'il nous faut du malheur recevoir le baptême,
Et qu'à *ce triste* prix *tout* doi*t être* a*cheté*

(MUSSET, *Nuit d'octobre*).

La combinaison des occlusives palatales ou vélaires avec *r* produisant l'onomatopée qui est au commencement des mots *craquer*, *gronder* est propre à exprimer un craquement ou un grondement.

Elle fait, sur son flanc qui ploie,
*Craq*uer son *cor*set de satin

(ID., *L'andalouse*).

Les labiales et avec elles les labio-dentales, exigeant pour leur prononciation un gonflement des lèvres, sont aptes à exprimer le mépris et le dégoût. Qui a vu les bas-reliefs de Reims se souvient du gonflement de la lèvre inférieure des vierges sages regardant avec mépris les vierges folles. On pourrait citer bien des passages où nos écrivains ont noté ce jeu de fisionomie et sa valeur. Celui-ci nous suffira:

L'ange sans dire un mot regarda le fantôme
Fixement, et gonfla sa lèvre avec dédain

(HUGO, *Fin de Satan*).

C'est un gonflement de ce genre qu'exige la prononciation des mots *fi*, *poua* et autres analogues:

Je ne *p*rends *p*oint *p*our juge un *peup*le téméraire

(RACINE, *Athalie*).

Tandis que l'ennemi, par ma fuite trompé,
Tenoit après son char un *v*ain *peup*le occu*p*é

(ID., *Mithridate*),

mépris.

Quoi! toujours il me manquera
Quelqu'un de ce *peup*le im*b*écile!

(LA FONTAINE, IX,19);

noter que le mot *peuple* pris isolément n'a absolument rien de méprisant; il a suffi au poète d'en relever l'élément labial par le *b* de *imbécile* pour rendre tout le vers méprisant.

A des *p*artis *p*lus hauts ce *b*eau *f*ils doit *p*rétendre
(CORNEILLE, *Le Cid*);

ironie méprisante; les deux *i* toniques de *partis* et *fils* ajoutent l'acuité.

La créature m'a tout à l'heure insulté.
*P*etit! voilà le *m*ot qu'à dit cette *f*emelle
(HUGO, *Eviradnus*).

Tout en vous partageant l'empire d'Alexandre,
*V*ous avez *p*eur d'une om*b*re et *p*eur d'un *p*eu de cendre
Oh! *v*ous êtes *p*etits!
(HUGO, *A la Colonne*).

*P*ère dénaturé, *m*alheureux *p*olitique,
Esclave am*b*itieux d'une *p*eur chi*m*érique,
*P*olyeucte est donc *m*ort! et *p*ar *v*os cruautés
*V*ous *p*ensez conser*v*er *v*os tristes dignités!
La *f*aveur que *p*our lui je *v*ous avois o*ff*erte,
Au lieu de le sau*v*er, *p*réci*p*ite sa *p*erte! etc.
(CORNEILLE, *Polyeucte*).

C'est qu'il ont *p*eur d'a*v*oir l'em*p*ereur sur leur tête,
Et de *v*oir s'éclipser leurs lam*p*ions de *f*ête
Au soleil d'Austerlitz!
(HUGO, *A la Colonne*).

Ce n'est *p*as *m*ême un jui*f*! C'est un *p*ayen im*m*onde,
Un rénégat, l'o*pp*robre et le re*b*ut du *m*onde,
Un *f*étide a*p*ostat, un o*b*lique étranger
(ID, *Chants du crépuscule*).

Mon Dieu, que *v*otre es*p*rit est d'un étage *b*as!
Que *v*ous jouez au *m*on*d*e un *p*etit *p*ersonnage
(MOLIÈRE, *Femmes savantes*).

Clouerons-nous au *p*oteau d'une satire altière
Le nom sept *f*ois *v*endu d'un *p*âle pam*ph*létaire,
Qui, *p*oussé *p*ar la *f*aim, du *f*ond de son ou*b*li,
S'en *v*ient, tout grelottant d'en*v*ie et d'im*p*uissance,
Sur le *f*ront du génie insulter l'es*p*érance,
Et *m*ordre le laurier que son sou*ff*le a sali ?

(MUSSET, *Nuit de mai*).

Et que nous ne puissions à rien nous divertir,
Si ce *b*eau *m*onsieur-là n'y daigne consentir?

(MOLIÈRE, *Tartuffe*).

Da*ph*né, notre *v*oisine, et son *p*etit é*p*oux,
Ne seroient-ils *p*oint ceux qui *p*arlent *m*al de nous ?
Ceux de qui la conduite o*ff*re le *p*lus à rire,
Sont toujours sur autrui les *p*re*m*iers à *m*édire

(ID., *ibid.*),

ironie méprisante, aiguisée par les voyelles aiguës.

Malgré tout son orgueil, ce monarque si fier
A son trône, à son lit daigna l'associer,
Sans qu'elle eût d'autres droits au rang d'impératrice
Qu'un *p*eu d'attraits *p*eut-être, et *b*eaucoup d'arti*f*ice

(RACINE, *Bajazet*).

*P*roph*è*te de *m*alheur ! *b*a*b*illarde ! dit-on,
Le *b*el em*p*loi que tu nous donnes !
Il nous *f*audroit *m*ille *p*ersonnes
*P*our é*p*lucher tout ce canton

(LA FONTAINE, I, 8).

. . . . . *V*oudrois-tu qu'à mon âge
Je *f*isse de l'amour le *v*il a*pp*rentissage ?
Qu'un cœur qu'ont endurci la *f*atigue et les ans
Sui*v*ît d'un *v*ain *p*laisir les conseils im*p*rudents ?

(RACINE, *Bajazet*).

Il peut i avoir dans un vers tout autant de labiales que dans quelques-uns de ceux que nous venons de citer, sans

qu'il devienne pour cela méprisant, si l'idée ne comporte pas cette nuance. Tel ce passage de Molière :

Quoi ! le beau nom de fille est un titre, ma sœur,
Dont vous voulez quitter la charmante douceur ?

(MOLIÈRE, *Femmes savantes*).

Pourtant si l'accumulation des labiales est trop considérable elles frappent forcément l'attention et le vers est mauvais si l'idée qu'il exprime ne s'accommode pas de cette répétition :

Humble, rustique et clos, ou fier du pavillon
Triomphalement peint d'or et de vermillon

(HEREDIA, *Le lit*) ;

le premier émistiche peindrait parfaitement les gambades d'une chèvre, et le reste le plus dédaigneux mépris.

Nous avons vu la combinaison d'une occlusive dentale avec une sifflante et un *r* exprimer la tristesse et la douleur. Mais les labiales sont encore bien plus aptes que les dentales à exprimer la douleur, car les spirantes labio-dentales reproduisent par onomatopée les soupirs, et les occlusives labiales reproduisent les sanglots. On obtiendra d'ailleurs encore plus de variété dans l'expression en combinant les deux sistèmes : labiales et dentales, surtout la spirante *s* ; toutes les spirantes peuvent même entrer en jeu : les labio-dentales, les dentales et aussi les chuintantes. Ces dernières peignent par onomatopée les gémissements, comme dans les mots *gémir, geindre* :

.... et lui dit en pleurant :
Dispensez-moi, je vous supplie ;
Tous plaisirs pour moi sont perdus.
J'aimois un fils plus que ma vie :
Je n'ai que lui : que dis-je, hélas ! je ne l'ai plus !
On me l'a dérobé, plaignez mon infortune

(LA FONTAINE, IX, 1).

Hélas ! il mourra donc. Il n'a pour sa défense
Que les pleurs de sa mère, et que son innocence.
Et peut-être, après tout, en l'état où je suis,

Sa mort avancera la fin de mes ennuis.
Je prolongeois pour lui ma vie et ma misère ;
Mais enfin sur ses pas j'irai revoir son père

(RACINE, *Andromaque*).

Mon père, au nom du ciel qui connoît ma douleur,
Et par tout ce qui peut emouvoir votre cœur,
Relâchez-vous un peu des droits de la naissance
Et dispensez mes vœux de cette obéissance.
Ne me réduisez point par cette dure loi,
Jusqu'à me plaindre au ciel de ce que je vous doi;
Et cette vie, hélas ! que vous m'avez donnée,
Ne me la rendez pas, mon père, infortunée.
Si, contre un doux espoir que j'avois pu former,
Vous me défendez d'être à ce que j'ose aimer,
Au moins, par vos bontés qu'à vos genoux j'implore,
Sauvez-moi du tourment d'être à ce que j'abhorre ;
Et ne me portez point à quelque désespoir,
En vous servant sur moi de tout votre pouvoir

(MOLIÈRE, *Tartuffe*).

Il pleure ; l'empereur pleure de la souffrance
D'avoir perdu ses preux, ses douze pairs de France

(HUGO, *Aymerillot*).

Quoi, mortes ! quoi, déjà, sous la pierre couchées !
Quoi ! tant d'êtres charmants sans regard et sans voix !
Tant de flambeaux éteints ! tant de fleurs arrachées !
Oh ! laissez-moi fouler les feuilles desséchées,
Et m'égarer au fond des bois !

(ID., *Orientales*).

Nous faut-il perdre encore nos têtes les plus chères,
Et venir en pleurant leur fermer les paupières

(MUSSET, *A la Malibran*).

Et cela fait alors que nous pouvons pleurer

HUGO, *Contemplations*).

*V*ois, *j*'em*b*rasse *t*on urne et *j*e *t*e *p*arle en *v*ain.
*M*es *s*oupirs et les *pl*eurs d'une *p*aupière ai*m*ée
Ne *p*euvent réchau*ff*er *t*a *c*endre inani*m*ée.
*P*or*t*es d'en*f*er, *c*essez de *m*e le retenir!....
O *di*eux! *di*eux de la *m*ort enne*m*is des *é*pouses,
Que *v*ous a*v*ais-*j*e *f*ait? A *p*eine *ét*ais-*j*e à lui!
*T*rois *m*ois coulaient à *p*eine! O soli*t*aire ennui!
O *tomb*e, ou*v*re *t*es *b*ras à la *v*euve e*x*pirant*e*!
Eh! *p*uisqu'il ne *v*it *pl*us, co*mm*ent *s*uis-*j*e *v*ivant*e*?

(A. Chénier, *Clytie*).

Remarquer dans les paroles de Monime (*Mithridate*, acte II, 6) que la note des soupirs et des sanglots apparaît chaque fois qu'elle s'abandonne à exprimer ses sentiments et disparaît chaque fois qu'elle réfléchit et parle de ce que sa situation l'oblige à dire :

Oui, *P*rin*c*e, il n'est *p*lus *t*emps *d*e le *d*issimuler :
Ma *d*ouleur, *p*our *s*e *t*aire, a *t*rop *d*e *v*iolen*c*e.
[Un rigoureux devoir me condamne au silence ;]
Mais il *f*aut *b*ien en*f*in, [malgré ses dures lois,]
*P*arler *p*our la *p*remière et la *d*ernière *f*ois.
[Vous m'aimez dès longtemps.] Une égale *t*en*dr*esse
*P*our *v*ous *dep*uis long*t*emps, *m'aff*li*g*e et *m*'in*t*éresse.....

toute la scène supporte une étude de ce genre.

J'en ai *f*ait *p*éni*t*ence ; et, le *g*enou *p*lié,
J'ai *v*ingt ans au désert *p*leuré, *g*émi, *p*rié

(Hugo, *Burgraves*, II, 6).

Non, non, *j*e *t*e *déf*ends, *C*é*ph*ise *d*e *m*e suivre.
*J*e con*f*ie à *t*es *s*oins *m*on unique *t*résor :
*S*i *t*u *v*ivois *p*our *m*oi, *v*is *p*our le *f*ils d'Hector.
*D*e l'es*p*oir *d*es *T*royens *s*eule *dép*osi*t*aire,
*Song*e à combien *d*e rois *t*u *dev*iens né*c*essaire.
*V*eille auprès de *P*yrrhus ; *f*ais-lui garder *s*a *f*oi.
S'il le *f*aut, *j*e consens qu'on lui *p*arle de *m*oi.
*F*ais-lui *v*aloir l'hy*m*en où *j*e *m*e *s*uis ran*g*ée ;
Dis-lui qu'a*v*ant *m*a *m*ort *j*e lui *f*us enga*g*ée ;

Que ses ressentiments doivent être effacés ;
Qu'en lui laissant mon fils c'est l'estimer assez.
Fais connoître à mon fils les héros de sa race ;
Autant que tu pourras, conduis-le sur leur trace :
Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté,
Plutôt ce qu'ils ont fait, que ce qu'ils ont été ;
Parle-lui tous les jours des vertus de son père,
Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère

(RACINE, *Andromaque*, IV, 1).

Phaedime, si je puis, je ne le verrai plus.
Malgré tous les efforts que je pourrais me faire,
Je verrois ses douleurs, je ne pourrois me taire

(ID., *Mithridate*).

Je passois jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils.
Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie,
J'allois, Seigneur, pleurer un moment avec lui :
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui

(ID., *Andromaque*).

Jamais femme ne fut plus digne de pitié

(ID., *Phèdre*).

Et si Monime en pleurs ne vous peut émouvoir,
Si je n'ai plus pour moi que mon seul désespoir,
Au pied du même autel où je suis attendue,
Seigneur, vous me verrez, à moi-même rendue,
Percer ce triste cœur qu'on veut tyranniser,
Et dont jamais encore je n'ai pu disposer

(ID., *Mithridate*).

Peut-être, ô mon enfant, seul, sans nom, sans patrie,
Gémis-tu, vagabond, par la pluie et le vent,
Sur la terre Barbare ou sur le flot mouvant ;
Ou, pour toujours, le long des trois Fleuves funèbres,
Chère âme, habites-tu les muettes ténèbres,

*T*andis qu'un *p*lus heureux qui n'est *p*as de *m*on *s*ang,
*P*rend *t*on *sc*ept*r*e et *j*ouit du *j*our *éb*louissant !

(Leconte de Lisle, *L'Apollonide*).

Hélas ! lai*ss*ez les *p*leurs couler de ma *p*au*p*ière,
*P*ui*s*que *v*ous a*v*ez *f*ait les hommes *p*our *c*ela !
Lai*ss*ez-*m*oi *m*e pen*ch*er *s*ur *c*ette *f*roide *p*ierre
Et dire à mon en*f*ant : *S*ens-*t*u que *j*e *s*uis là ?

(Hugo, *Contemplations*, *A Villequier*).

Hélas ! on ne craint *p*oint qu'il *v*enge un *j*our *s*on *p*ère ;
On craint qu'il n'e*ss*uyât les larmes de *s*a *m*ère.
Il *m*'auroit *t*enu lieu d'un *p*ère et d'un *é*poux ;
*M*ais il *m*e *f*aut *t*out *p*erdre, et *t*ou*j*ours *p*ar *v*os coups

(Racine, *Andromaque*).

Maurice Grammont

(*A suivre*).

BIBLIOGRAPHIE

REVUE DES REVUES

Annales du Midi, t. XV, n° 59. — *Dr Dejeanne* : Le troubadour gascon Marcoat, p. 358; — *A. Thomas* : Sur la date d'un memorandum des consuls de Montferrand, p. 370; — *Id.* : La formule « citra mortem », p. 372.

Revue historique, scientifique et littéraire du département du Tarn, XXVIIIe année. — *A. Caraven-Cachin* : Quelques notes sur la faune ichtyologique du département du Tarn, p. 1; — *A. Vidal* : Histoire des rues du vieil Albi, p. 23 & 66.

Revue de Gascogne, nouv. série, t. III, 7e livr. — *V. Foix* : Folklore : glossaire de la sorcellerie landaise (suite), p. 362.

Zeitschrift für romanische philologie, XXVII, 3, 4 et 5. — *C. Michaëlis de Vasconcellos* : Randglossen zum altportugiesischen liederbuch, p. 257 et 414; — *P. Toldo* : La leggenda dell' amore che trasforma, p. 278; — *A. F. Massèra* : Le più antiche biografie del Boccaccio, p. 298; — *P. Savj-Lopez* : Per le « Novas del papagay », p. 339; — *C. Nigra* : afr. « bloi », fr. « bouée », fr. « charogne », riflessi di recentare, afr. « rouiller (les yeux) », derivati di vivicere, p. 341; — *G. de Gregorio* : Sic., sard. *surra*, p. 346; — *A. Horning* : it. « bigio », afr. « aubesson », p. 347; — *L. Beszard* : Les larmes dans l'épopée, particulièrement dans l'épopée française jusqu'à la fin du XIIe siècle, p. 385 & 513; — *R. Zenker* : Nochmals die Synagonepisode des Moniage Guillaume II, p. 437; — *S. Pieri* : Il tipo morfologico di « volándola », p. 459; — *Id.* : La vocal tonica alterata da una consonante labiale, p. 579; — *L. J. Juroszek* : Ein beitrag zur geschichte der jotazierten konsonanten in Frankreich, p. 550; — *Schultz-Gora* : Zum texte der « Flamenca », p. 594; — *Id.* : « Orestains », bei Raimon de Miraval, p. 628; *H. Schuchardt* : Zur methodik der wortgeschichte, p. 609 : — *Id.* : « Sapidus », lat. « cisterna », p. 621; — *G. Bertoni* : Sui manoscritti del « Meliacin » di Gerard d'Amiens, p. 616; — *K. Vollers* : « diodarro », p. 624; — *C. C. Uhlenbeck* : Romanisch-baskische miscellen, p. 625.

Mémoires de l'Académie de Nimes, t. XXIV. — *E. Bondu-*

rand : La leude et les péages de Saint-Gilles au XIIe siècle ; textes en langue d'oc et en latin, p. 267.

Zeitschrift für französische sprache und litteratur, XXVI, 1 et 3. — *J. Haas* : Ueber die anfänge der naturschilderung im französischen roman, p. 1 ; — *E. Stemplinger* : Ronsard und der lyriker Horaz, p. 70 ; — *Schultz-Gora* : Malherbes « et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses, l'espace d'un matin », p. 92 ; — *Kurt Glaser* : Die mass-und gewichtsbezeichnungen des französischen (erster teil), p. 95.

Revue de philologie française et de littérature, XVII, 3. — *J. Désormaux* : Mélanges savoisiens, p. 161 ; — *J. Bastin* : Remarques sur quelques verbes pronominaux, p. 173 ; — *L.-E. Kastner* : Différents sens de l'expression « Rime léonine », p. 178 ; — *E. Casse et E. Chaminade* : Vieilles chansons patoises du Périgord (suite), p. 186 ; — *L. Clédat* : Questions de phonétique française, p. 205.

Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze, XXV, 2. — *L. de Nussac* : La bibliographie du dialecte Limousin, depuis 1870, p. 293.

Romanische forschungen, XV, 1. — *R. Dittes* : Ueber den gebrauch des infinitivs im altprovenzalischen. Syntaktische studie, p. 1 ; — *J. Ulrich* : Die übersetzung der distichen des Pseudo-Cato von Jean de Paris ; — Der Cato Jean Lefevre's ; — Der Cato des Adam de Suel ; — Zwei fragmente von franz. übersetzungen des Pseudo-Cato, p. 41 ; — *H. Vaganay* : Sei secoli di corrispondenza poetica. Sonetti di proposta e risposta. Saggio di bibliografia, p. 150 ; — *W. Bohs* : Abrils issi' e mays intrava. Lehrgedicht von Raimon Vidal von Bezaudun, p. 204 ; — *G. Baist* : « Bosco, — Gercer, — Moineau », p. 317.

COMPTES-RENDUS CRITIQUES

Ernesto Masi. — Asti e gli Alfieri nei ricordi della villa di San Martino. Un vol. grand in-8°, XXV-609 pp.. avec phototypies. Firenze, Tip-Barbera (Alfani et Venturi), 1903.

Le feu marquis Cesare Alfieri di Sostegno a constitué dans sa villa de San Martino, près Asti, un véritable musée de souvenirs de sa famille et un chartrier fort bien ordonné. Il avait confié à notre illustre ami Eugenio Casanova (alors archiviste à Sienne, aujourd'hui à Turin) le soin de classer ces archives domestiques et ces papiers de famille, et de composer des tables généalogiques de la maison Alfieri, malheureusement restées inédites. (Le prochain centenaire d'Alfieri

ne serait-il pas une excellente occasion de leur donner la publicité qu'elles méritent ?) Il rêvait faire de son musée de San Martino le centre des études alfiériennes ; il voulait aussi, vu le voisinage d'Asti, pays d'origine de sa famille, qui ne s'en détacha jamais complètement, vu le voisinage d'antiques châteaux féodaux ou seigneuriaux en relation avec l'histoire des Alfieri et des Astésans, faire écrire, d'après les plus récentes recherches, une histoire de la vieille république médiévale et de ses destinées ultérieures, considérée surtout dans leurs rapports avec les vicissitudes particulières de la famille Alfieri. C'est de ce livre que M. Ernesto Masi a été chargé ; il nous l'offre aujourd'hui sous une apparence luxueuse.

Ce livre ne répond probablement qu'à demi au plan rêvé plus que formulé par Carlo Alfieri : la villa San Martino et le musée en ont à peu près disparu ; ils n'interviennent que pour de médiocres reproductions de tableaux conservés par la famille, et quelques vues de ses châteaux et résidences. Les documents de l'archivio ont été mis à contribution, mais sont assez rarement cités *in extenso* ; fréquent usage par contre a été fait des *Tavole Casanova*. L'étroite connexion que le titre semblait annoncer entre le musée et l'ouvrage n'existe pas.

Tel qu'il est, il est d'un intérêt véritable pour l'histoire d'Italie et surtout pour l'histoire d'Asti au moyen-âge. Il se compose de neuf chapitres groupés dans l'ordre chronologique, mais non pas rigoureusement enchaînés les uns aux autres. Le premier est consacré aux origines d'Asti et aux légendes dont l'orgueil de ce municipe se plut à entourer son berceau et sa naissance ; le second est un tableau de la vie d'Asti avant la création de la commune, et de la commune elle-même. Dès lors apparaissent les Alfieri, Gugliemo, sauveur de la liberté communale contre Frédéric Ier, Gugliemo et Alfiero, fondateurs de la puissance féodale de leur maison. En deux chapitres un peu confus, nous parcourons ensuite toute l'histoire de la ville et de la famille depuis Charles d'Anjou jusqu'à la régence de Madame Royale : c'est dire qu'une nuit profonde, due à leur médiocrité, enveloppe les annales de l'une et de l'autre. Masi s'efforce en vain de rendre quelque lustre à la singulière physionomie d'Ogerio Alfieri, de faire un titre d'honneur à la famille de la signature effectuée chez elle de la reddition d'Asti à Robert d'Anjou : en somme, il écrit un véritable *testimonium paupertatis*. Il faut arriver au XVIIe siècle pour rencontrer une figure originale et intéressante avec Catalano Alfieri, qui, après maintes aventures, meurt relégué à Magliano. Les Alfieri di San Martino et Sostegno au XVIIIe siècle, sont de braves gens sans éclat, qui servent honorablement la Maison de Savoie, concluent de belles alliances dans la noblesse du pays, et bâtissent des châteaux. On peut penser quel accueil tous ces braves nobliaux firent à la Révo-

lution française. Ceci serait intéressant pour montrer l'hérédité et l'influence du milieu sur le jeune Vittorio Alfieri, mais Masi n'y a pas suffisamment insisté. Le trop long et copieux chapitre sur la guerre des Alpes est important pour l'histoire de la Révolution, et l'auteur y a cité plus largement qu'ailleurs des documents inédits, surtout des lettres familières qui ont un réel intérêt. Il est à peine question de Vittorio Alfieri au milieu de tous ces épisodes, dont plusieurs, montrant les malheurs et les persécutions subies par les Alfieri pendant la guerre et l'invasion, française aggravèrent encore et contribuent à expliquer le misogallisme du poète. Enfin, le dernier chapitre est consacré à « l'héritage politique de Vittorio Alfieri ». Ce titre un peu vague cache l'histoire des derniers Alfieri : Carlo Emanuele, ambassadeur de la Sardaigne à Paris ; Cesare, qui la représenta au congrès de Vérone et qui, ministre en 1848, signa le *Statuto* de Charles-Albert, enfin le dernier marquis Carlo, fondateur de l'*Istituto di Scienze Sociali* et *Senatore del regno*. Ce sont les sentiments constitutionnels et libéraux de ces anciens patriciens transformés et rajeunis que Masi appelle l'héritage d'Alfieri. Cette métaphore lui fournit une transition pour aborder une question assez étrangère à son sujet, l'héritage matériel du poète et le fameux legs de la bibliothèque à la comtesse d'Albany. Ce n'est pas ici le lieu de discuter cette question si à la mode en ce moment en Italie, et dont, même en acceptant les arguments des adversaires de ce legs, on ne voit pas quelle pourrait être la solution pratique en dehors du maintien du *statu quo*.

En somme, le livre de Masi, fort bien documenté, écrit avec brio, avec trop de brio parfois, et d'un style de journaliste plus que d'historien, est intéressant ; il montre à larges traits l'histoire des transformations d'une famille piémontaise, depuis le haut moyen-âge jusqu'à la fin du XIXe siècle ; elle nous y apparaît comme pratiquant toutes les vertus de famille, de mœurs patriarcales, attachée à ses glèbe et à sa maison, liée à son prince, stricte observatrice des lois de son pays. Mais quel maigre intérêt aurait cette biographie pour l'histoire générale, si par une discrète ironie de la chance, le nom de cette famille n'avait pas été illustré par un de ses membres, piémontais dépiémontisé, gentilhomme ennemi du *tyran*, exilé volontaire en France ou en Toscane, se refusant à toute obligation militaire ou féodale, jaloux de son indépendance et furieusement égoïste, rebelle et déraciné !

L.-G. PÉLISSIER.

Paul et Victor Glachant. — *Un laboratoire dramaturgique. Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo.* Tome II. Paris, Hachette, 1903, in-16, 3.50

Nous avons dit ici même quelle curieuse, et copieuse, et instructive étude constituait le premier volume de l'*Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo*[1]. Le second n'est pas rédigé avec moins de conscience et n'est pas moins riche en renseignements de toutes sortes. Une fois de plus, nous surprenons le dramaturge dans son « laboratoire », concevant, élaborant, remaniant ses pièces : MM. Glachant nous révèlent ainsi des notes préparatoires extrêmement intéressantes sur *Torquemada* (p. 262 et suivantes), un dénouement de *Marie Tudor* tout différent de celui qui a été définitivement adopté (p. 129), un prologue qui s'est fondu avec l'exposition dans *les Burgraves* (p. 211), des scènes difficiles maintes fois reprises, des dialogues dont la coupe et la distribution ont été changées. Une fois de plus aussi, nous voyons l'écrivain reprenant sans se lasser son texte, l'abrégeant quelquefois, l'allongeant presque toujours, en déplaçant des passages ou les découpant en fragments plus courts qu'il case çà et là, corrigeant le mouvement de sa phrase, le rythme et surtout l'expression. Ce travail de révision se poursuit sur des copies successives ; il se poursuit jusque sur les épreuves[2]. Si vraiment les corrections des grands écrivains nous enseignent l'art d'écrire, ce sont des leçons éloquentes que MM. Glachant ont mises à notre disposition.

Ils y ont joint d'importantes pages de critique et d'histoire littéraires.

Leur volume, en effet, se divise en trois parties : les drames romantiques en prose (*Amy Robsart, Lucrèce Borgia, Marie Tudor, Angelo*) ; — les drames épiques (*les Burgraves, Torquemada, l'Épée*) ; — les comédies lyriques (tout le *Théâtre en liberté* moins l'*Épée*, et

[1] MM. Glachant ayant dit, p. 224, l. 17 : « Le manuscrit d'*Hernani* se présente sous la forme d'un brouillon très net », j'avais cru pouvoir écrire dans mon compte-rendu : « Il est fâcheux que, des six manuscrits ainsi dépouillés par MM. Glachant, un seul (celui de *Hernani*) soit le brouillon même du poète ». Mais les auteurs rectifient dans une note l'erreur dans laquelle ils m'avaient involontairement induit. « En réalité, disent-ils, le manuscrit d'*Hernani*, lui aussi, est déjà, bien sûrement, une première copie ». Dont acte.

[2] Peut-être MM. Glachant n'ont-ils pas toujours assez tenu compte de ce dernier fait. Dans les articles de la *Revue universitaire*, on voit condamnées des leçons, qui ne sont pas conformes aux manuscrits, mais qui ont figuré dans toutes les éditions, et qui, très admissibles, peuvent fort bien venir du poète lui-même.

les deux trouvailles de Gallus dans *les Quatre vents de l'esprit*). Cette division seule implique sur l'évolution de l'œuvre dramatique de Hugo toute une théorie, qui est développée dans trois introductions et résumée dans une conclusion générale.

Les drames en prose sont des mélodrames, écrits avec un art dont Pixérécourt et ses émules ne se souciaient guère. Pour l'établir, MM. Glachant ont fait l'histoire du mélodrame et analysé deux écrits curieux : le spirituel *Traité du mélodrame* par MM. A ! A ! A ! (1817 : l'un des trois A ! est Abel Hugo) et l'apologie du mélodrame mise en tête des *Œuvres choisies* de Pixérécourt par Charles Nodier (1840). Ils ont cherché les tendances du dramaturge dans *Inez de Castro*, cet essai de jeunesse, et dans *Amy Robsart*, ce *four* dont l'histoire est si obscure[3]. Ils ont comparé la poétique des drames en prose à celle des drames en vers et aux théories de la préface de *Cromwell*.

Déjà la préface de *Marie Tudor* préparait en une certaine mesure celle des *Burgraves* : à la devise « faire vrai » Hugo substitue celle-ci : « faire grand » ; il conçoit un poème dramatique fondé sur la *vérité légendaire*, un poème épico-dramatique, qui, pour réussir sur la scène — et il n'y réussira point, malgré tout, la tentative en 1843 étant encore prématurée — admettra d'abord le mélange du mélodrame, mais qui, mis ensuite « en liberté » par l'insuccès des *Burgraves*, se passera d'intrigue, ne tiendra plus au grotesque, oubliera les vieilles théories de 1827. *Les Burgraves* ne sont pas pour leur auteur un *drame* selon l'ancienne formule, mais, comme il dit improprement, une *trilogie*, un poème en trois parties. *Torquemada*, *Welf*, *l'Épée*, écrits tous trois en 1869, ont nettement, quoique à des degrés divers, un caractère épique. Il n'importe que *Welf*, cette « légende en un acte », comme s'exprime le manuscrit, ait été incorporé à la *Légende des Siècles* : MM. Glachant ont raison de dire qu'il pourrait figurer aussi bien dans le *Théâtre en liberté* (section épique), et ils l'étudieraient en détail dans leur livre, s'ils ne l'avaient étudié déjà dans la *Revue universitaire* du 15 avril 1903. A leur place, j'aurais même cité une autre pièce encore de la *Légende*, à la vérité beaucoup plus courte et qui ne se divise pas en scènes : *Aide offerte à Majorien, prétendant à l'Empire*.

On a contesté, on contestera peut-être encore cette théorie de MM. Glachant, que l'activité dramatique de Victor Hugo s'est renou-

[3] Les pages 58 et 59 se ressentent de l'obscurité du sujet traité. En attendant que M. Paul Meurice s'explique nettement sur les deux textes qu'il a donnés de la pièce, MM. Glachant auront pu voir un article de M. André Pavie et un nouvel article de M. Gustave Allais, le critique qui a le plus fait pour trouver le mot de l'énigme d'*Amy Robsart*.

velée à partir des *Burgraves* ; pour mon compte, je la crois fort solide et fort habilement fondée sur ses preuves. J'insisterais si j'en avais la place, et surtout si MM. Glachant ne m'avaient fait l'honneur de s'appuyer à plusieurs reprises sur ce que j'ai dit moi-même dans mon *Victor Hugo poète épique*.

Quand Hugo, après 1843, n'écrit pas des poèmes dramatiques d'une inspiration épique, il s'amuse à composer des comédies lyriques « toutes de fantaisie, mélange de bouffonneries lyriques, de plaisanteries énormes, d'analyses délicates, d'imaginations précieuses et de boniments tapageurs ». Je vous renvoie aux jolies pages de MM. Glachant sur l'esprit, la gaîté, la bouffonnerie de Hugo. *Mangeront-ils ?* rappelle *le Nez d'un notaire* d'About, *Esca* n'est pas sans quelques rapports avec *la Belle Véronique* de Banville. Banville, élève de V. Hugo (car, dès *le Pas d'armes du roi Jean*, V. Hugo n'a pas laissé de cultiver la poésie funambulesque), a l'heur d'influer à son tour sur son maître et de lui suggérer des fantaisies comme *la Grand'Mère* ou *les Deux trouvailles de Gallus*.

La *conclusion générale* de MM. Glachant est courte et pleine de choses. Il nous suffira d'en indiquer les divisions : « *l'évolution* de l'œuvre dramatique ; — la variété des *situations* dramatiques ; — la répétiton des mêmes *effets* scéniques ; — les *phases* de la composition dramatique ; — le travail de la *correction* ; — l'édition *ne varietur* et le texte de Victor Hugo. » Nous souhaitons vivement avec MM. Glachant que la nouvelle édition annoncée du grand poète soit une solennelle réparation pour toutes les offenses qu'un texte lamentablement fautif a faites à sa mémoire. Et nous souhaitons — sans eux, cette fois — que les auteurs de *l'Essai critique* soient associés à la préparation de l'édition nouvelle[1].

Eugène Rigal.

[1] Est-ce la fréquentation de l'édition *ut varietur* qui a induit MM. Glachant en la tentation de faire un vers faux, p. 338?

Nous donnerons à ces (deux) bêtes
Une avoine de baisers.

Voici deux ou trois autres rectifications, toutes menues d'ailleurs. P. 186, n. 3, outre quatre volumes de *Mélanges et Lettres*, on a publié de X. Doudan, en 1880, un volume de *Pensées, Essais et Maximes*. — P. 264, n. 2, les *Poèmes et Poésies* de Leconte de Lisle sont de 1855 et, entre ce recueil et les *Poèmes barbares*, se placent les *Poésies nouvelles* (dans les *Poésies complètes*, 1858). — P. 387, fin, il manque une phrase pour justifier le démonstratif dans « *cette* île anglaise de la mer d'Irlande » : MM. Glachant avaient sans doute l'intention de placer ici la mention placée seulement à la page 390 : « la scène est dans l'île de Man ».

Émile Faguet, de l'Académie française. — *Propos de théâtre*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1903, in-18, 3 fr. 50.

Les nombreux amis du théâtre et des lettres que charment, toutes les semaines, les chroniques du grand critique de la *Revue Bleue* et du successeur, aux *Débats*, de J. Lemaître, de J.-J. Weiss et de J. Janin, seront heureux de voir réunis en volume un certain nombre de ces articles savoureux, à la fois amusants et profonds, où se glissent les jeux de mots et où fourmillent les idées. Non sans quelque surprise, ils retrouveront aussi, au milieu de ces « propos de théâtre », des études plus graves de ton et de méthode en apparence plus sévère, qu'ils ont lues dans d'autres volumes (voir surtout *Dix-septième siècle :* études sur *Polyeucte* et sur *Athalie*). Et ils se diront que M. Faguet a groupé ainsi des pages d'allure et de dates différentes pour donner une idée plus complète des auteurs qu'il examinait et pour pouvoir faire suivre ce volume d'autres volumes encore, qui reprendront l'histoire du théâtre français là où celui-ci l'aura laissée.

C'est, en effet, aux trois dramaturges classiques du XVIIe siècle : Corneille, Molière et Racine, que la plus grande partie du recueil est consacrée. Comme introduction, une étude sur la morale au théâtre, à propos d'un livre de M. Arréat ; comme termes de comparaison, quelques articles sur Aristophane, Sophocle, le théâtre indien, Shakespeare : encore le principal article sur Shakespeare n'étudie-t-il pas le grand anglais en lui-même, mais (en s'appuyant sur M. Jusserand) l'histoire de Shakespeare en France, c'est-à-dire « toute l'évolution du goût français, non seulement en matière dramatique, mais en toute matière littéraire ». Après ces préliminaires, nous abordons Corneille par l'excellent livre de M. Lanson et par *Polyeucte*, — Molière par *les Femmes savantes* et *Tartuffe*, — Racine par sa poétique, par ce qui est resté de cornélien dans sa tragédie, par *Andromaque*, *Mithridate*, *les Plaideurs*, *Athalie*, etc.

Ce compte-rendu serait long, s'il nous fallait relever tout ce qui est neuf, piquant, « suggestif » ou profondément juste dans cette série d'études. Qu'il s'agisse de la psychologie de Sophocle et de la philosophie de M. Gide dans leurs *Philoctètes*, ou de l'évolution des sentiments dans l'âme de Pauline, ou de la portée de *Tartuffe* et de la morale de Molière, ou de la poésie de Racine et de la prétendue coquetterie d'Andromaque, partout c'est la même finesse d'analyse, la même abondance de vues, la même aptitude à élargir tous les sujets et à montrer partout des rapports nouveaux. Je n'insisterai que sur un point, parce qu'il me tient particulièrement à cœur. M. Lanson, dans son *Corneille*, a soutenu que la tragédie du XVIe siècle ne diffère

pas de celle du XVIIe comme une tragédie mal faite d'une tragédie bien faite, mais qu'elle est conçue d'après un système tout différent. L'événement tragique est reculé le plus possible par Corneille, avancé le plus possible par Garnier ; le héros de l'un est actif, celui de l'autre passif ; la pièce de l'un a pour objet une *action*, celle de l'autre une *passion*. M. Lanson n'est pas de ceux qui s'aventurent à la légère ; en ce moment même il commence sur les origines de la tragédie française la publication de très savantes recherches ; et peut-être arrivera-t-il un jour à prouver ce qu'il a simplement affirmé il y a cinq ans. En attendant, la réfutation que fait de sa théorie M. Faguet me paraît extrêmement solide : je vois ce qu'on y pourrait ajouter ; mais ce qu'on en pourrait retrancher, je ne le vois point.

« M. Lanson n'a d'autre tort, le plus souvent, que d'abonder un peu trop dans le sens d'une idée juste, jusqu'à la faire paraître un peu moins juste qu'elle n'était lorsqu'il commençait de nous la soumettre ». Cette critique de M. Faguet pourrait être quelquefois retournée contre M. Faguet lui-même : la belle étude sur *Athalie* en est la preuve. D'après la conception nouvelle que Racine se fait du théâtre en 1691, « la tragédie humaine *est* comme l'ombre ici-bas d'un drame divin joué au fond de l'infini par le poète éternel ». Ainsi dit M. Faguet page 263, et il montre excellemment que cette *ombre* donne l'impression d'un drame vraiment humain, que l'action est l'œuvre des personnages et résulte du mouvement progressif de leurs sentiments naturellement mis en jeu. Mais quand il ajoute page 269 : « Il n'y a pas dans *Athalie* un fait qui soit extérieur à l'histoire intime des personnages et qui pèse sur eux du dehors », l'exagération est manifeste. En vain M. Faguet emploie-t-il toute sa finesse à montrer que la force de Joad lui vient de sa volonté inébranlable, et de la confiance qu'il a dans cette volonté, et de l'autorité avec laquelle il impose aux autres cette confiance ; en vain explique-t-il la prophétie en disant : « La passion échauffée et anxieuse, au moment des résolutions extrêmes, chez un homme plein de courage, de violence et de foi, se tourne aisément en cette éloquence exaltée qui est le lyrisme. Joad a le don prophétique, *c'est-à-dire la vision éloquente de ce qu'il espère et de ce qu'il craint...* ». En ce moment, Joad ne doit avoir la vision que de son triomphe prochain : pourquoi le sang d'un « pontife égorgé » vient-il aussitôt souiller son lyrisme ? Et surtout, son imagination a beau être exaltée, elle ne peut lui montrer avec la précision que l'on sait Zacharie égorgé dans le Temple par Joas. Ici l'intervention de Dieu est visible, comme elle est sensible dans le reste du rôle. De même pour ce qui est d'Athalie. C'est (nous dit-on) parce que son âme et son esprit s'affaiblissent que la reine a eu un songe sinistre dont elle veut s'éclaircir. Sans doute. Mais qu'elle ait vu dans

ce songe exactement le même enfant que le temple va représenter à ses yeux, voilà ce qui ne s'explique plus par ses seules préoccupations ; et ce n'est pas sa passion, c'est la vérité même qui force Athalie à s'écrier au dénouement :

Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit.

J'aurais bien envie de demander encore à M. Faguet s'il n'y a pas quelque exagération à voir dans *Horace* un mélodrame (p. 102) ; — s'il n'y aurait pas lieu de chercher ce qui reste de l'ancienne tragi-comédie, merveilleusement fondu avec la tragédie la plus rigoureuse, dans *Polyeucte* ; — s'il n'y a pas une légère contradiction entre la page 92 et la page 266, où est examinée la fameuse assertion de Saint-Évremond sur Corneille, qui subordonne les caractères aux situations, et Racine, qui subordonne les situations aux caractères...

Même aux endroits où on a envie de les discuter, les livres de M. Faguet ont l'inestimable avantage de faire réfléchir. A quand la deuxième série des *Propos de théâtre*[1] ?

Eugène Rigal.

OUVRAGES ANNONCÉS SOMMAIREMENT

Viertes Jahrbuch der Koelner Blumenspiele 1902, Cologne, 1903, Verlag der J. G. Schmitzschen Buch und Kunsthandlung, in-8°. 310 p.

Le quatrième *Annuaire des Jeux Floraux de Cologne* se présente avec le même aspect élégant que les autres. De nombreuses photographies font connaître au lecteur la physionomie des poètes couronnés ainsi que la gracieuse cour d'amour qui entourait la reine. La plupart des pièces imprimées se font remarquer, sinon par l'originalité qu'il est difficile d'atteindre dans des compositions de ce genre, du moins par l'élégance et la correction qui en sont les qualités habituelles. Les poésies populaires au contraire mettent une note originale dans ce recueil ; celles qui sont écrites en dialecte colonais portent la marque de cette *Fidelität* qui est particulière à Cologne,

[1] Quelques fautes d'impression. Je relève les moins insignifiantes : p. 127, l. 10, *Sévère* au lieu de *Polyeucte* ; — p. 149, l. 13, *l'École des Femmes* au lieu de *la Critique de l'École des Femmes* ; — p. 172. l. 13, *pas elevées de tout* pour *pas élevées du tout* ; — p. 203, l. 2, *il est assez naturel qu'on vît* pour *il était...* ; — p. 277, l. 3, « *La splendeur de son sang doit hâter sa ruine* » pour *de son sort* ; — p. 343, fin, *N'est-ce point là l'amour-passion* pour *de l'amour-passion* ; — p. 371, *l'« avernisme » de Pascal* pour *l'« arvernisme »* ; — p. 374, *qui à Thomas succédait* pour *à qui Thomas succédait*.

et qui la distingue même des autres grandes villes du pays rhénan. Les dialectes provençaux parlés encore dans les colonies vaudoises du Würtemberg sont représentés par deux compositions, une plainte sur la disparition prochaine du patois et une courte nouvelle, amusante dans sa brièveté par son caractère populaire. L'*Amiradou* de Mistral a été traduit en allemand par deux poètes, un allemand, M. Auguste Bertuch, très connu comme traducteur de Mistral, et un..... provençal, notre compatriote M. Jules Ronjat ; et les juges n'ont relevé dans cette dernière traduction que les rimes *Tarascoun* et *jung* : c'est dire avec quelle maîtrise notre compatriote manie la langue de Gœthe. Le volume se termine, comme d'ordinaire, par des envois poétiques venus d'un peu partout, de Provence et d'Espagne principalement; nombreux sont aussi ceux qui sont venus des pays de langue allemande En résumé ce quatrième annuaire est un témoignage intéressant de la vitalité de l'œuvre fondée par le Dr Fastenrath. J. ANGLADE.

Gauthiot (R.). — Le parler de Buividze. Essai de description d'un dialecte lituanien oriental, *E. Bouillon, Paris*, 1903 [116 p.].

Description remarquablement exacte et complète. Observations nettes et pénétrantes, aussi bien en sintaxe qu'en morfologie ou en fonétique. A signaler aux romanistes, non seulement pour la métode d'une manière générale, mais en particulier pour les recherches sur l'*intonation* des voyelles. On n'avait pas encore obtenu sur ce point une pareille précision : l'auteur a vérifié les faits au moyen des instruments de l'abbé Rousselot, et les voyelles *à double sommet* sont aujourdui la chose du monde la plus claire. Il i a aussi dans certains parlers romans des voyelles qui présentent pendant leur durée des variations de auteur et d'intensité. Nous ne saurions trop en recommander l'observation scientifique à ceux qui sont en mesure de la faire. M. G.

Salvioni (C.). — Nomi locali lombardi *Milano*, 1902 [18 p.]. (Estratto dall *Archivio storico Lombardo*, anno XXIX, fasc. 34).

M. Salvioni poursuit ses études de toponomastique italienne. Il ne s'occupe cette fois que de deux noms : *Muggiò* et *Vigévano* ; mais comme ils présentent des difficultés toutes particulières, ils l'obligent à aborder la discussion de plusieurs questions de fonétique. Ce sont ces développements qui font l'intérêt de son travail. M. G.

Flors Rosselloneses, par J. Delpont, Perpignan, Joseph Payret, 1902

Ce nouveau recueil de poésies catalanes se divise en trois parties correspondant au Roussillon, à la Catalogne et à Majorque. Le choix

fait par M. Delpont parmi les productions des poètes contemporains est judicieux et intéressant. Il plaira à tous les félibres. Il sera pour les profanes une nouvelle preuve de la vitalité de cette langue qui inspira la fameuse strophe :

« Ta llengua s'ou', ô Catalunya, encare
De Palma à Perpinyá ;
O Catalans, encare tenim mare
Que may se'ns morirá »

E. M.

Corneille and the spanish drama, par J. B. Segall, Ph. D. (Columbia) The Mac-Millan Company, 66, Fifth avenue, New-York, 1902

Le livre de M. Segall n'est pas un livre, à proprement parler; c'est une série d'analyses des pièces suivantes de Corneille: *Clitandre — l'Illusion — Le Cid — Le Menteur — La Suite du Menteur — Héraclius — Don Sanche d'Aragon.* Ces analyses ne sont reliées entre elles par aucune idée générale dont elles seraient la justification. Elles ne nous expliquent ni la nature propre de l'influence de la comédia sur Corneille, ni l'évolution qui fait du poète du *Cid* l'auteur d'*Héraclius*. Enfin elles ne tiennent pas compte des dernières recherches sur les sources espagnoles du théâtre de Corneille. M. Segall déclare dans une note préliminaire que son étude était achevée avant l'apparition de la mienne [1]. Mais elle ne l'était pas sans doute en 1896. M. Segall n'en affirme pas moins qu'on n'a pu trouver dans aucune bibliothèque de Paris un exemplaire du *Palacio confuso*. Il ignore évidemment celui de l'Arsenal que M.F. Hémon a soigneusement étudié dans son édition de *don Sanche* (Paris, 1896). Son travail n'est pourtant pas sans intérêt. D'abord ses analyses sont assez exactes et fort utiles par suite à ceux des Anglais qui n'entendent ni le français, ni l'espagnol. Et puis, et surtout, quand elles mettent en présence une œuvre de Corneille et la comedia dont il s'est inspiré, elles s'efforcent de juger l'une et l'autre sans aucun parti pris. Je suis loin d'être toujours de l'avis de M. Segall, et de croire, par exemple, que la seconde entrevue de Rodrigue et de Chimène fasse plutôt du tort au *Cid*. Mais il est certain que, comparé à l'ouvrage de M. Huszár sur la même question [2], celui de M. Segall est un modèle d'impartialité. Les yeux de cet Américain nous sont infiniment moins défavorables que ceux de ce Hongrois. N'ai-je pas le droit d'en conclure qu'il nous comprend mieux ? J'ai en tout cas celui de l'en remercier.

E. M.

[1] Cf. E. Martinenche, *La comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1900.

[2] Cf. *P. Corneille et le théâtre espagnol*, par G. Huszár. Paris, Émile Bouillon, 1903.

Le Gérant responsable : P. HAMELIN.

VIE PROVENÇALE DE SAINTE MARGUERITE

La Vie de sainte Marguerite que nous publions ci-dessous nous est conservée dans un manuscrit de Florence (Laurenziana, Ms. Libri-Ashb. 105, vol. a) dont nous devons la description à M. Paul Meyer[1]. C'est le recueil bien connu de Peire de Serras[2], dont le contenu présente un certain intérêt à qui voudrait étudier les tendances et les prédilections littéraires de la petite bourgeoisie du midi de la France au XIVe siècle. Dans une analyse de ce curieux document, M. P. Meyer cite quelques vers du commencement et de la fin de notre texte (F)[3].

Trois autres versions[4] nous ont été signalées par MM. J.-B. Noulet, P. Meyer et A. Jeanroy. Tous ces textes remontent à une *Vie* latine anonyme remplie de toute sorte de détails apocryphiques, qui l'on fait répéter par les Bollandistes[5]; on en trouve toute une série de copies et de traductions[6].

[1] *Romania* XIV, p. 485 ss.

[2] v. *ibd.*, p. 541 ss.

[3] *Romania*, *l. c.*, p. 524-525.

[4] Le texte de Toulouse (T) a été publié pour la première fois par M. le docteur *J.-B. Noulet*, dans les *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles lettres de Toulouse*, en 1875, VIIe série, v. VII, p. 348-371 (v. le compte rendu de M. *P. Meyer* dans la *Romania*, v. IV, p. 483), et réédité par M. *A. Jeanroy* dans les *Annales du Midi*, v. XI, 1899, p. 16 ss. (colonne de gauche) en regard avec le texte de Madrid (M), *ibd.*, p. 17 ss. (colonne de droite). Un petit fragment provençal de la même légende a été signalé par M. *P. Meyer* dans la *Romania* IV, p. c.; il est conservé dans un ms. de la Bibl. Royal de Stockholm (v. *Jahrbuch für rom. und engl. Liter.*, v. XII, p. 14 et *P. Meyer* l. c).

[5] *AASS Boll.*, V, juillet, p. 33.

[6] Pour les copies v. l'édition de *Joly*, 1879, p. 131 ss., *Jeanroy*, l. c. p. 13 (ms. de Toulouse, Bibl. municip., n° 479, fol. 158 r°), *B. Wiese*,

L'auteur de notre poème suit son original assez soigneusement; mais à côté des versions de T ou de M, dont l'auteur traduit presque littéralement le texte latin, son œuvre n'est qu'une paraphrase, qu'une mise en vers assez libre de la Vie originale. Cependant elle n'y a pas gagné. Le récit est très sec, excessivement prolixe et dénué de toute valeur poétique. Notre poème est un type de cette série de traductions pieuses, dont les auteurs modestes ne cherchaient pas de succès dans leur invention personnelle, considérant leur devoir littéraire comme rempli, s'ils réussissaient à rendre mot à mot tout ce qu'ils trouvaient dans la Vie latine, « si con ela ho espon ». Les parties les plus intéressantes sont celles qui renferment les passages didactiques et, surtout, des prières qui inspirent particulièrement notre poète; c'est là qu'on sent un peu d'émotion poétique, c'est là que dans son style, généralement sec et mou, on entend des accents d'un sentiment religieux vif et sincère.

L'introduction (v. 1-27) n'est qu'une paraphrase des premières lignes du texte latin (d'après Mombritius, p. VI): « Post resurrectionem domini nostri Iesu Cristi et gloriosæ tempus ascensionis ejus in caelum ad patrem omnipotentem, in illius nomine multi martyres passi sunt, et apostoli coronati sunt, et innumerabiles sancti facti sunt in nomine domini nostri J. C. et hunc mundum, tyrannos et carnifices superaverunt. Adhuc tamen obtinebat insaniam hominum diaboli rabies, et idola surda et muta et caeca manu hominum facta adorabant, que nec illis proderant nec sibi[1] ». La suite et la fin de cette partie de notre texte (vv. 27-65) correspondent à peu près, aux dernières phrases du prologue latin : « Omnes aures audite, corda intelligite, viri, virgines proponite vos veluti puellae haec legere. Ita laborate, ut accipiatis salutem

Eine altlombardische Margarethen — legende, 1890, p. V-VI, et *F. Spencer*, *La Vie de sainte M.*, an anglo-norman version of the XIII century, Leipzig 1889, p. 48. — A défaut du texte original de Mombritius, nous avons utilisé l'édition qui en a été donnée par M. *Wiese*, l. c. p. VI-XVIII.

Pour les traductions v. *Wiese* l. c. p. IV-V. On peut ajouter à cette liste le texte d'Udine publ. p. M. *V. Crescini*, Ignoto manoscritto di uno dei poemi italiani sopra la s. Margarita d'Antiochia. Padoue, 1898.—

[1] Les citations sont tirées de l'édition de M. Wiese.

et coronam sanctis re promissam (p. VII) ». Les versions de M (v. 1-20) et de T (v. 1-20) ne contiennent que cette invocation. Les renseignements que l'auteur de la Vie, Theotimus, nous donne dans cette partie préliminaire de son poème sur lui-même manquent dans les versions provençale et catalane. Après ce préambule, le poète raconte la naissance de Marguerite, son éducation, sa conversion, etc. Il suit fidèlement son original, reproduit avec exactitude ses contours, en les retouchant très légèrement là où le dessin lui semblait trop sec. Dans le passage vv. 106-124 (sauf les vv. 117-118 qui sont intercalés au point de vue du texte latin), il traduit plus soigneusement la prose originale (p. VIII), que l'auteur des deux autres versions ne le fait (cf. T vv. 51-59, M vv. 49-57). Au contraire, dans les vers suivants de F, certains détails sont déplacés ou complètement éliminés (vv. 124-131) : la version de F s'éloigne un peu de la Vie latine, tandis que T et M nous donnent une traduction très exacte (vv. 59-66; vv. 57-65). — On peut faire la même observation à propos de la prière de Marguerite au v. 140 et ss. L'auteur de notre poème traduit son original d'une façon assez libre ; il me suffit de signaler les vers 159 et ss. qui reproduisent les deux phrases suivantes de la Vie latine : « Video enim me ut ovem in medio luporum. Ecce facta sum sicut passer in raetibus comprehensa et sicut piscis in hamo (p. VIII, cf. T v. 85 ss., M v. 83 ss) ». De même les deux dialogues entre Oliberius et Marguerite (vv. 180 ss. et 222 ss.) qui sont beaucoup plus amplifiés dans F (cf. 1) T v. 103 ss. et M v. 101 ss.; 2) v. 137 ss. — T et v. 129 ss. — M). Des deux prières suivantes (v. 266 ss. et 273 ss.), les textes de M. Jeanroy ne nous donnent qu'une (T v. 176 ss., M 169 ss.) (= le texte de Cambridge, Mm IV, 6, v. *Spencer* o. c. p. 49?), tandis que la version de F est parfaitement d'accord avec le texte imprimé. Les vv. 295-296 de F sont intercalés ; le passage n'a pas d'appui dans Mombritius (p. X, cf. T v. 191 ss., M v. 189 ss.). Toute la scène suivante et surtout les discours et la prière de Marguerite (F v. 310 ss.) sont considérablement amplifiés. D'autre part nous ne retrouvons certains détails de Mombritius ni dans T ni dans M; ainsi, p. ex., les vers F 360 ss. qui correspondent à ces paroles du texte latin (p. X) : « Conforta me, Criste, et da

mihi spem, etc. », n'ont pas de parallèle ni dans la version de Toulouse ni dans celle de Madrid, sauf ce petit vers demi-effacé et tout à fait insignifiant (v. 228 T, v. 229 M) : *Tramet mi quim fasse gardar*.

Nous omettons la fin de la torture et passons directement à la scène de la prison.

Elle s'ouvre par une nouvelle prière de la sainte, beaucoup plus longue que celle des textes des *Annales du Midi* (v. 445 ss., cf. Mombr., p. X-XI, T v. 257 ss. et M v. 265 ss). Nous ne trouvons dans ceux-ci aucune trace de l'apparition de la nourrice ni de Theotimus (= *diaques* dans F) ; ils passent, immédiatement après la prière, au combat avec le dragon (v. 272-T, v. 279-M.). A partir de ce moment F suit plus fidèlement qu'il ne le faisait plus haut le texte latin, tandis que le récit de T et de M devient de plus en plus serré ; abrégé en certains endroits il présente même quelques petites lacunes. Dans la description du dragon de la version de F ne figure pas sa « barba aurea » (p. XI), « barba d'aur ab flors » du texte catalan (v. 283) et provençal (v. 275). Les autres détails sont les mêmes. On peut en signaler parmi eux un, assez curieux, et qui se trouve dans les deux versions des *Annales* (v. 283-T, v. 290-M) : « En l'una man », nous racontent-elles, « tenc (le diable) un serpent, en l'autra un glazi pudent (?) ». Le vers n'est qu'une traduction erronée et naïve du passage mal compris de l'original (si la faute n'existait pas déjà dans le texte latin) : « Gladius candens in manu eius videbatur et faetorem faciebat in carcere (p. XI) ». L'auteur de notre version s'est tiré avec succès de ce petit embarras philologique (v. le v. 504 et ss.).

Les deux prières de Marguerite (l'une avant, l'autre après le combat avec le diable) que nous trouvons dans Mombritius (p. XI et p. XI-XII) ne nous sont conservées que dans F (v. 537 ss. et 593 ss.) ; les deux autres versions nous donnent une paraphrase fort abrégée de l' « orazon » qui précède le combat dans le texte latin (v. 297 ss.-T, v. 303 ss.-M). La seconde prière est une intercalation à part (v. 312 ss.-T, v. 318 ss.-M).

La scène qui suit immédiatement dans le recit latin (p. XII-XIII-XIV) est plus intéressante : c'est un dialogue

curieux entre Marguerite et son tentateur. Les versions des *Annales* le réduisent à une série de répliques courtes et sèches, pâles et ordinaires (v. 319 ss. T, v. 325 ss. M). La partie correspondante de notre texte en est une des plus réussies. Pour son auteur, c'est le point culminant du drame : Marguerite vaint le diable, c'est-à-dire le monde séducteur. Tout ce qui suit n'est qu'une apothéose, une marche triomphale vers la gloire et la béatitude éternelle. Il fallait donc appeler l'attention du lecteur sur cette scène importante (v. 575 ss.). Notre traducteur, tout en reproduisant le schéma du récit latin, l'a considérablement développé, en y joignant toute une série de détails de son invention personnelle. C'est précisément dans cette partie de notre texte que nous trouvons les digressions didactiques mentionnées plus haut (cf. p XIII et vv. 799 ss.). Pour les rapports des textes des *Annales* de F à celui de Mombritius cf., p. ex., p. XII-XIII, v. 333 ss. T, 362 ss. M, 745 ss. F; p. XIII, v. 359 ss.-362 T, 389 ss.-392 M, 900 ss.-925 F ; p. XIII-XIV, v. 362-387 T, 392-417 M, 924-991 F ; p. XIV, v. 387-389 T, 417-421 M, 990-1009 F, etc. Dans la suite les versions des *Annales* s'approchent du texte latin, celle de F conservant toujours son ancien caractère (v. p. XIV, v. 389 ss. T, 421 ss. M, 1009 ss. F). Nous signalons, à titre d'exemple, les deux prières, vv. 1096 ss.-1132 et 1232-1300 qui correspondent aux pp. XIV XV, et XVI-XVII = vv. 422-434 T; 457-469 M et 470-500 T, 507-537 M, dont la première est fort abrégée dans les texte de M. Jeanroy.

Au contraire, les dernières paroles de la colombe (p XVII) et le discours final de Marguerite : « patres et matres, sorores et fratres, etc. (p. XVII) », soigneusement traduits dans F (v. 1314 ss. et 1397 ss.), sont assez négligemment esquissées dans les deux autres versions (v. 508 ss. T, 545 ss. M; 518 ss. T 555 ss. M). On peut faire la même observation à propos de la conclusion. L'auteur de notre poème traduit son texte latin, identique, en cet endroit, avec celui de Mombritius, tandis que les autres versions paraissent avoir été calquées sur un original bien différent (p. XVIII : Tunc venerunt..... illud ; et audientes..... salvi fiebant. In antiochia civitate posuerunt reliquias beatae M. Omnes audite, etc.).

La lecture et la collation des textes analysés ci-dessus font une impression analogue. Comme nous l'avons maintes fois vu, il y a dans F et dans Mombritius un certain nombre de détails, communs à ces deux textes, qu'on ne trouve ni dans T ni dans M et vice versa. D'autre part, la version du ms. 105 nous donne tous les traits principaux, tous les contours du récit de Mombritius, tandis que le schéma de T ou de M, comparé avec celui du texte latin, présente quelques lacunes assez importantes au point de vue de la composition. Cela nous fait conclure que les deux rédactions provençales (la r. catalane remonte à un type T^x) ont été faites indépendamment l'une de l'autre, d'après des originaux différents, ayant, pourtant entre eux certains points de contact, et parallèles, tous les deux, au texte de Mombritius. Les textes latins étant presque tous inédits, il est impossible de formuler cette conclusion plus nettement*.

V. CHICHMAREV.

FOL. 23 r°. Ayso es la pacion de santa Margarita virginis et martiris.

Apres la rezurexion
et en aprop l'autension
de Iesu Crist, lo piu, lo bo,
receupron molt lur pacion :
li un foront per luy trencat,
e li autres pres e liat,
e mantas donas eysament
receupront mort e gran turment.
Li reys, li prinses des pagans
ausizionT tost los crestians,
car non volien ashorar
lor ydolas ni tener car,
mas il n'agron de Damidieu
tan gran loguier e tan gran fieu,

* En terminant, j'exprime toute ma reconnaissance à MM. C. Chabaneau et Pio Rajna pour maints précieux renseignements qu'ils ont bien voulu me fournir.

1. *P. Meyer* : rezurecion. — 2. *P. M.* : acension.

que gauc durable lor promes,
on non auran ni fam ni set.
Petit de gent crezie Dieus,
car lor ausizien los iuzieus;
las peyras mudas il colient,
car de Dieu els sans non avien.
Fol.23 v°. Diables eront tant enginhos,
que per tot eron sas honors :
plus hom Damidieu non colie,
mas solamens sa companhie.
Tost sels que Damidieu crezien
las gens paganas ausizient.
En aquel temps fo una toza ;
Dieus amava, er'a Dieu esposa ;
tot son coracge ella i avie,
tota sa cura i metie,
plus l'amava que nulha res,
servia li, si con cove,
per lui servi si trebalhava,
quar aquest segle mesprizava;
Margarita fon appellada
esta toza que ieu ay nomnada.
Per Dieu vos prec, auias la vida
de dona santa Margarida,
com era pros e ben apresza,
savia, genta et cortesza.
Preguem la trastug per egal,
qu'el sel nos acapte hostal,
(e) clergues e donas eysament,
preguem la tug cominalment,
que nos entendam la razon,
si con sa vita ho espon,
qu'aysi venguet tot aquest mon
que l'esperit de tot confont,
qu'aysi venguet lo mal tirant
que era plen de mal talant,
e com venguet, tot per razon,
lo diable en sa prezon.
Ayso e plus te comtara

18. peut-être : c. los ausiron li i. — 22. *P. M.* : eran.— 25. *P. M.*: tot. — 28. *ms.* et a.— 29. *P. M.* : coratge. — 34. *P. M.* : desprizava. — 38 *ms.* de madona s. — 53 *ms.* es.

Fol. 24 r°. sa vita, celuy que l'aura.
Vida durabla en aurem,
se i metem nostre entendement :
gran poder a la dona el sel
a Damidieu, ab sant Miquel,
[a]gaus midons santa Maria
que es en sel e lhei reina,
am los apostols eysament,
am tost los sans cominalmens.
D'ayci enant comensarem
de luy la vita verament. —
Tehodorus fon us pagans,
mot deyleals e mot truans,
patriarca dels farizieus,
Dieus reneguet e sos amicx.
Aquest pagans ac una filha
que fon bella a meravilha,
Margarita fon apellada
esta toza que ieu ay nomnada.
Cortesza fon, ben ensenhada,
e tantost can ella fon nada,
a noyrisa fon comandada.
Pres d'Antihocha una iornada
la donzella fon noyrigada,
en un[a] sieptat de pagans,
mas son cors non era ges van :
Dieus servie de bon talant,
mot i metie grant afant.
Sos payres cant vi qu'il volrie
Damidieu amar qu'i[l] crezie,
Fol. 24 v°. pesantsa n'ac e ira al cor,
ayiret la ses nulh demor
plat die que sa mayre a nurit
la filha pres Dieus a marit
a qui altreget sa castetat,

65. Tehodorus, *ms.* Gehodorus ; *Mombr.* : M. erat Teodosii filia ; T-Teodori (v. 20), M-Teodosi (v. 21). — 68. amicx -fizeus : farizieus. — 71. Il faut ajouter aux sept vers suivants un huitième en -ada ou supprimer le vers 72, qui paraît être intercalé. Notre texte contient un grand nombre de suppléments pareils. — 73. illa autem spiritu sancto repleta..., comme dans M : Sant Esprit l'ac enluminada. — 82. *ms.* que ella. — 86. *Sic*!

son cors e sa vergenetat.
En aquel temps los sarazin,
li fers paia luy des mastin,
en tost los luoc, on encontravon
los sans de Dieu a mor lieyravon.
Quant il a vist los sans mori,
a tort trenchar, a tort ausir,
en Dieus pauzet tot son consir,
el senher que non sap mentir.
Sa nuyrisa li comandet
sas fedas, ella las gardet,
sas fedas e [totz] sos montons,
li gardet per los cams erbos.
Els cams anava la mesquina,
mot era casta e [mot] fina;
ab las autras tozas d'entorn
las pastorgava tot lo iorn.
Un iorn pasava per la vie
Olimbres qui Dieus maudizie,
cest era d'Azia tirans,
Dieus reneget e sos amant;
ves Antiocha s'en pasava
destruyre sels que Dieus amavon;
sos dieus volie asorar
e la ley de Dieu amermar.
Fol. 25r°. Gardet es cams, vec la mesquina
que era bella a meravilhas,
e quant la vi, voy la aver,
e promes li de son aver
per so qu'en fezes son talant
e layces Dieu, son payre gran.
Si comandet a sa maynada,
que de sos fieus era gasada,
que els prezeson la donzelha
que era bella comme estela:
« Sapchas, » dis el, « se a marit
« o es deylieyra, ses amic.
« Se ela a marit, per mon plazer
« li daray tant de mon aver,
« que ieu l'en aia de planc grat,

91. *ms.* sers. — 91. *Sic*! Corr. laydes (?) — 104. ms. totas.

« si que fassa ma volontat;
« si es deylieyra, a molher
« la vuelh penre que sos pron es. »
Quant o a auzit lo perboct,
dreg a la dona s'en vay tost.
Quant ela l(o) vi a si venir,
adonc gitet un grand sospir.
Els la prezeron ses (es)gandir,
sil volgron al duc obezir.
Can ella vi que preza era,
ella clamet Dieu que serva era :
« senher », dis la toza, « bel payre,
« que per toz nos volgis mal trayre,
« aias merce d'aquesta toza,
« que es ta serva e t'esposa,
« non vulhas que ieu sie perduda
« ni per aquest yeu sie vencuda ;
Fol. 25 v°. « eu son donada a te servir,
» a te amar, a te gauzir,
» non vulhas (ma) vergenetat sie
» per aquest home ia aunida,
» non vulhas mon sens sie mudat
» ni mos cors sie orezat.
» Senher, si [aiso] a te plazie,
» aquest don querre ti volrie,
» quem trametas angel del sel,
» sant Gabriel o sans Miquel,
» quem governe e me capdele
» e que el lo pusca desdire
» (e) per dreyta rayson escondire,
» que yeu soy atreci con la feda
» que entres loups es em peleia,
» e con l'auzels, qu'es pres el bres,
» que de nulh home nos defent,
» e con lo frus, c'om pren el ram,
» que nos defent, ni tan ni cant;
» tot eysament son preza yeu,
» non ay defendedor may Dieus ».

131. pron es — pron er : molher. — 155. Le vers est évidemment intercalé. V. la note au v. 71. — *G. Mombr.* p. *VIII* : sed transmitte mihi angelum gubernatorem ad aperiendos sensus meus et ad respondendum cum fiducia impio... præfecto sanguinario. —

Quant ho auziron los sirvens,
tot dreg s'en van al mescrezens
(e) diyceron li que dieus crezie,
lo filh de madona (santa) Marie,
sesta tosza qu'el cobcytava,
nulh autre mais Dieus non amava.
Olimbres [en]fon mot dolens,
si comandet as sos cirvens,
que la li aduyseson tots ;
el fant lo coman(damen)t al perboc.
Davant Olimbre venc la tosza,
Fol. 26r°. de Dieu sirventa et esposa.
Quant el la vi, sil demandet :
« don ies (ne) de qual tera nasques,
« si as marit o ies mesquina,
« ho ies comtesa ho reina ? »
Li fiels dis : « aram respont,
« cal dieus cres tu ne con as nom ? » —
« Margarita soy appellada »,
So [li] respon la ben aurada,
» yeu cre en Dieu omipotent
» que nos fes tras tot de nient ;
» el fes la mar et los peysons,
» e est Dieus e stay (sus), sobre nos. »
« Cres tu », sol dis, « en aquel dieus
que mezeron en cros los iuzieus ? »
La santa dis : « certas ho ieu
» mas els [i] feront que trachors,
» car mezeron en cros lur senhor
» que los sanava es paycie
» e los gardava de follie.
» Per so son els trastug perdut,
» deseretat et confondut. »
Quant ho auzi lo mescrezent,
irat fon, e fort e dolent.
Si comandet a ssa maynada
que en sa quarce fos gitada.
Els feron son comandament,

183. Corr. : Pueis dis li f. ou so d. li f. — 192. mezeron — meiron, id. au v. 195. — 193 ss.-c. cre ieu : + lo Dieu qu'auziron li iuzieu. (?) ; du reste cf. les vv. 71, 155. — 195. mezeron-meiron. — 200 *ms.* a. los m.-a lo m.

non ho fazient lor ensient.
En la carce mezeron la toza;
la ins estet aquel iorn sola.
Fol.26v°. Apres [aiso] intret Olimbres
dins Antiocha, non target plus.
Aqui fes aiustar sa gent,
amb els voy far un parlament.
Quan los [ac] trastost aiostat,
en sa sella s'en es puiat;
comandet [lor] que aszoresont
sos diens e lor sacrifiessont,
pueys lur comandet que l'amenon
la toza que en la carce tenon.
Els la l'aduzon davant luy;
sos cor nos muda ni non fuy.
Olimbres, des que el la vit,
plus que non sol la encubit;
So dis lo fals : « que fola fays,
» car tu de te merce non as.
» Aias merce de ta beutat,
» de ton (gen) cor, de ta franquetat.
» Si tu volies mos dieus creyre,
» yeu ti daray tan gran aver,
» e pueys penray te per molher.
» Si ho fas, tost dans cug que quiers;
» si non o fas, yeu te vendray,
» a gran dolor te penaray ».
La dona respondet breument
et fes long piag ses tarzament :
« de ren quem digas non creyray
» ne de mos Dieus non partiray :
» a Iesu Crist doniey m'amor,
» que tenray tos temps per senhor:
Fol.27r°. » ma vergenetat l'ay donada,
» sil part de mi, ben soy aunida;
» el fes lo sel, la mar et vens,
» e tost los quatre elemens;
» per luy *vieu* tota creatura,
» ma tu l(i) vos tolre sa dreghura ».

206 mezeron — meiron. — 215. *ms.* e los. — 216. — *ms.* lamenesont. — 226. creyre — creer. — 242. ms. vey t.

Lo fels respont e menasans,
lo cor ac plen de mal talant :
» si mont dieus non voy ashorar,
» yeu te faray el fuoc cremar ;
» aqui ardras, pos non vos vieure
» ni de ton Dieu non vos recreyre ».
La santa li dis : « so vuelh yeu,
» aquest martire quer a Dieu,
» don say c'am las santas ceray,
» se yeu per marturi muray.
» En cros voc Iesu Crist murir
» per nos saluar, per nos garir ;
» el sufertet la mort per me
» e tu per luy donas la a me.
» Per lhuy vuelh (yeu) quem dones la mort
» qu'el me conduga a bon port ».
Don fon irat lo fels, dolens,
si comandet a dos sirvens
que sus en l'arc fos[fort]batuda
am trencans vergas tota nuda.
Quant vi la dona lo turment,
Si preguet Dieu l'omnipotent :
« en te, Dieus rey, ay ma fizansa,
FOL. 27 v°. « mon gauc e tota m'esperansa.
» El tieu nom, Dieu, sient vencut
» mieu enemic e confondut.
» El tieu noms es vencut lo diables
. . . . . .
Los vuelhs levet sus ves lo tron
e clamet Dieus, lo piu, lo bos :
» esguarda, senher, ta sirventa
» que sos corages nol repenta ;
» enquaras prec yeu per t'amor
» quem refreysseses ma dolor
» e quem deylieyres de las mans
» d'aquest fers mesprezen pagans ».
Aysi pregava la donzella

262. *ms.* penduda — batuda. — 269. *ms.* e vencut — e confondut. Le texte de la prière dans T (v. 176 ss.), M (v. 169 ss.) = *Mombritius* (IX) : In te domine speravi ! Non confundar in aeternum neque irrideant me inimici mei, et enim qui sustinent propter nomen tuum, domine, non confundentur, quia nomen tuum benedictum est in saecula ! — 270. *ms.* Lo — El. — 278. *ms.* sers.

lo salvador que era en ella,
mas li sirvent fort la trengcavon
a las vergas els la pennavon,
si que lo sanc d'ela corrie
com rieus de font, quan tens avie.
Quant vi lo fels que non crezie,
el vent a luy, si la castia :
» mot fays que fola, car non cres.
» c'ades n'acreycera tos bes,
» mot en serias plus amada
» e plus iauzida e honrada ».
Los bon homes, que la gardavont,
mot dousamens dels vuelh ploiravon ;
so[li] diszon tuit li pluszor
qu'en avien el cor dolor :
« grant perdoa es d'aquesta toza,
Fol. 28 r°. » (car) non vol esser del duc espoza. »
Daqui apres a luy venient
et en castians si li dizient :
« mot pas que folla, car non cres ;
» sinon ho fas, ton dan tu quers :
» aquest dux es plens de grant ira
» ausira te, si res li tira.
» Prent l'a marit e grup tos Dieus,
» e ere los cieus e totz sos ficus ;
» si non o fas, el t'aucira,
» ia nulha res non t'en gara.
» Mot nos pezara de ta mort,
» quar tu muras aysi a tort. »
La dona respont en sospirant :
« per Dieu, ayso non es niant,
» ia non creyray vostre conselh,
» quar non val pas un gran de melh.
» Si el m'auci, adonc muray,
» que sus el cel m'ent montaray.
» Si el cuda mon cor ausir,
» l'arma de me non pot murir.
» Se yeu vostre conselh crezie,
» ben say que perduda serie ».
Pueys lor a dig mot dolsamens :

293. *ms.* lo pl. — 309. respont — dis.

« crezes en Dieu l'omnipotent,
» qu'el vos dara totz cant volres
» e tostemps mays a luy vieures.
» Laysas estar vostres dieus mut,
» cels que los cre es [hom] perdut ».
So dis li dona al tirant
Fol. 28 v°. que era plen de mal talant:
« per re quem digas not creyray,
» quar en mon Dieu tot mon cor ay.
» Lo cors de me pos ben ausir,
» aquel sap que non pot gandir,
» mas de l'arma non as potder,
» non la potz liar ni aver,
» quar Ihesu Crist l'a em baylia,
» lo filh de madona (santa) Maria:
» el la creet et la formet,
» a luy mezeymes la eretet;
» a lhui mezeymes la comant
» que el la defenda del satant
» que es cruel coma dragon,
» coma serpens, coma leons,
» que volon trastotz degastar,
» quant que podon apoderar.
» Tot eysamens vos tu ausir
» totz sels que volon Dieu servir,
» mas tu iras el fuoc durable,
» lay te cruycerant los diables ».
Donc fon irat [lo fel] Olimbres,
si comandet qu'[ara] en l'arc sus
la santa dona fon penduda
e aqui *sie* fort turmentatda
am trenchans verias per totz locs,
que lays estar totz aquest iocs.
Quant vi la dona qual re era
et (ella) esgardet lo turment fer,
si preguet Dieu, que soste(n) l(o) tron,
que la defenda del felhon,
Fol. 29 r°. so es lo diable que atent
l'arma de luy al partiment :
« senher, bel payre glorios,

332. *ms.* poot — potz. — 353. *ms.* q. re non e.

» altre don ti quier que mi dons,
» una colomba quem defenda
» del diable, que non mi prenda,
» (et) del enemic esperital
» et des trachos peccat mortals,
» et quem defendas del tirant,
» que nom galie ne m'entgant.
» Senher, si vens mon enemic,
» grant gauch n'aurant tug tieu amic,
» las vergenas, que ho veyrant,
» en lor corage gauc n'aurant.
» en te aurant maior fiansa,
» en te creyrant [cert] ses duptansa.
» Oy, Ihesu Crist, reys sobeyrant,
» deylieuram, senher, de las mans
» d'aquest mescrezent traidor
» quem fay murir a grans dolors,
» que l'ay forfagh ? per Dieu non say,
» mas, car li plas, ausirrem fay. »
Cant ella mielh Ihesu pregava,
sus en l'arc penduda estava,
los sirvens la batien fort,
per pauc aqui non pres la mort.
Onglas (i) feyron trencant de fers
am que la penavont li cers ;
per totz los luoc qu'ela avie
lo sanc vermelh foras salhie ;
sos vuehls am son mantel cubrie
lo fals tirant, cant o vezie.
So[li] dizont cels d'eviron :
« toza, mot has lo cor felhon,
» car tu non cres l'emperador
» que t(e) tengra tostemps as honor ;
» don esperas aver aiuda ?
» Totta [tu] seras pervencuda,
» ia lo tiens dieus no tte tolria,
» io del perboc not defendra. »
So dis lo dux : « mot es [tu] folla
» non cudar ges que yeu te cola ;
» enquaras, ti prec que crezas mos dieus

Fol. 29 v°.

396. *ms.* non. — 399. pr. g. crezas — pr. cre.

» e grup tos Dieus et totz sos fieus.
» Si non ho fas, yeu ti cut ventdre,
» d'ayso not pot ton Dieus defendre,
» Totta viva t'escorgaray,
» las cars de tu sus aut pendray,
» si dirant tugh que grans drest es,
» car tu mon dieus ne mi non cres. »
La santa li dis : « per ma fe,
» nualh non pres totz dieu ne te,
» ars fosont els e miegh de un fuoc,
» tornat o ant en grant enuegh ;
» malastruc es qui en els si fia :
» mut et sort sont, non auzon miga :
» sel que orb es con pot guida
» ni a senias antre aiudar ?
» Com cuda hom aver aiuda
» del fust ni de la peyra muda ?
» Quant tu los pregas, eysament
Fol. 30 r°. » sort son, que non auzon nient.
» Tu dis, viva m'escorgaras,
» maldig sies tu, si non ho fas,
» que yeu n'auray de Die guiszardon,
» que tostemps es, e es e fon.
» L'arma de me non pos tochar,
« Nen la pos penre ni menassar ».
Quant vi lo fel c'als non vol far,
ins en son cor grant ira n'a,
si comandet c'om la mezes
o li pezes ho li plages
en carce en[lo]prion luoc,
hont nos vis [ni] solhel ni fuoc.
Els la mezeron priont la ius,
non la layceron tro al fons ;
ben say dire qual hora fon :
cant la meyron en la preyzon,
dos que la dona la ius fora,
del iorn fon la setena hora.
E tantost quant la fon intrada,
levet la man, si c'es senhada
il nom de Dieu lo Salvador

423. *ms.* pot. — 424. Corr. : ni la penre ni menassar. — 425. *ms.* feel. — 430 *ms.* nos vis. — 431. mezeron — meiron.

que nos rezemet (totz) per s'amor,
pueys lo preguet mot dolsamens,
mas gran dolor en son cor sent,
que forment l'an los cers batuda,
la carnt crebada e rompuda.
Fol. 30 v°. So dïs la dona: « ay, Ihesu Crist,
» Senher payre, can non mentis
» et *conoyces* lo drest et tors,
» que per nostres peccast *fus* mort
» e que sap ben tot so que es,
» que las rescostas cauzas ves,
» capdels dels desaconcelhast
» (e) speransa dels desesperat,
» oy, senher payre dreyturier
» que veis et sap los lauzengiers
» et a poder on tot quant es,
» payre capdels dels orfanels,
» sana*m*, senher, de les dolors
» que yeu sofert per la tieu amor,
» sana m(i) mas plagas eysament,
» que mot mi dolon ferament ;
» non vol vezer mon carnals payre,
» car yeu no vuelh en sos dieus *creyre*,
» Mieu parent tug [m]'*an* aïrada
» per so quar de vos soy privada.
» Tu es mon payre e ma mayre,
» tu es ma sorre e mon fraire ;
» ia non auray marit carnals,
» mays vuelh aver l'esperital ;
» saïns estauc preza per te.
» Aias merce, senher, de me,
» si tu defals, non ay amic
» en tot lo mont, paure ni ric.
» Oy, Ihesu Crist, rey glorios,
» altre don quer, que tu mi don[s],
» que ieu veia certa[na]ment

447. *ms.* conyeuces. — 448. *ms.* sus. — 457. sanan-sanam. — 458. *ms.* soferta corr. en sofert. — 462. cre — creyre. — 463. *ms.* tug anan a. — 475 ss. *Mombr.* (p. X) : praecipe ut videam inimicum meum qui contra me pugnat et indicium afferam contra eum ut loquar cum eo faciæ ad faciem !

Fol. 31 r°. » mon enemic apertament,
» qual es aquest que mi guereia?
» vezer lo vuelh (yeu) miels en sa facia
(» e pueys lo vuelh vezer, sis plas,)
» re non say per que mi guereia ;
» peza me, se non lo vezie ;
» tu iuias autre me e luy.
» Qui aura tort selhuy destruy. »
Quant ac sa orazon fenida
et acabada e complida,
sa nuyrisa li aportet
pan et ayga qu'ela manget.
Uns diaques tot ho auzie
que sas orazos escrivie.
Cest diaque deforas estava,
per un veirial l'esgardava.
Dieus amava hon plus podie,
qe sos bon cer li e aduzie ;
leals homs fon e crestians.
Dieus amet mot entrels pagans.
Sas horazos es elegida,
que la dona a Dieu queria :
a Dieu queric qu'el demostres
son enemic e quel venques, —
esgardet e vi un dragon
que fon plus fers d'un grand leon
e fon la ius, (que) la spaventet,
mas Ihesu Crist la confortet.
Tengh era de mantas colors,
flamas gittet am grans ardors,
Fol. 31 v°. deyguizat fon per totz [los] luoc,
sieu pels ardien coma fuoc,
las dens de luy eron d'acier,
los huels de luy semblon d'aur mier
las naras de luy (gran) fuoc gitavon,
calor de fornas rescemblavon,
la lenga gitet fuoc ardent,
en sa man tenc un lonc cerpent,
en l'autra tenc un glazi fort

477 ss. Cf. les v. 71, 155, 191 ss. — 481. pesapesera? — 509. *ms.* s. dormient — s. d'aur mier. — Cf. *Mombr.* (p. XI) : oculi eius velut margaritæ splendebant.

dont la menasa(va) de la mort;
tan gran pudor hac en la carce,
non es home que la puesca pa[r]cer,
e fora mot grant si des alt,
ves la dona fes un gran salt;
[et] en la carce, el mieg luoc,
ac aytal resplandor del fuoc
que nulhs homs non sabrie contar,
si trop non i volie ponhar.
Quant ela vi la resplandor,
el'a en se mot grand pavor,
a la terra es trabucada,
si com morta tot' esplasmada,
de la pavor s'es hoblidada,
non ac maior pueys gue fon nada.
Dieus non la mes ges en hoblit,
quant li donet so quel queric,
quis li avie quel demostres
son enemic e quel venques.
Enans lo pas d'aqui levet.
Fol. 32r°. las mans vers le ciel entendet
e preguet Dieus qui serva era:
« oy, Dieus (payre », dis la pieuzella,)
» (que) per (totz) nos nasquies en terra,
» per totz receupis aqui mort,
» a grant peccat et a gran tort,
» apres la mort resucities,
» los tieus amix de ufern gities,
» pueys t'en monties amont el cel
» am la companha des fizels,
» pueys tramezis a ta maynada
» que tu avies ensenhada
» sant esperit quels confortet
» eus lengatges lor ensenhet,
» tener verras ton iuiament
» al tieu segont aveniment,
» dont triaras los mals de bons,
» los mals iran en ufern ios,
» los bous iran el gaugh durable,
» iamays non dottaran lo diable.

518. si des (*sic!*). — 527. *ms.* esplamada. — 536. *ms.* que s.

» Si con es vers soque ieu dic,
» tu vencques, senher, l'enemic.
» Oy, Dieus senher, qu'estas el tron,
» donam vencer aquest dragon
» quem vol so[r]bir e degastar,
» [et] en sa pronfosa gitar. »
Can ella ac fagha s(a) orazon,
vevos ve[s] luy lo fer dragon,
sa guelha tenc sobre la toza.
Quant ella l(o) vi, no'n fon ioyoza.
Fol. 32 v°. Am sa [grant] lengua [el] l'a [traida
(et) en son ventre l'a essorbida,
mas la santa cros l'a garida,
que lo dragon es per mieg partit.
La dona es del ventre yescida,
si qu'anc dolor non ac sentida :
la santa cros la defendet
que lo dragon per miegh fendet,
tot eydevezi en dos part.
ans re non val, engent ni art.
D'aqui apres elle c'estava
totta sola e cossirava ;
(es)gardet ves la senestre part,
vi un diable de mal art ;
cest era companh del dragon ;
plus era ardens de un tizon,
sezie, si sol era a vist :
mas mot avie fer lo vist,
plus era negres en totz luoc,
non fora, si l'agues art lo fuoc,
veiayrel fon, qu'am coreiadas
ac as ginols las mans liadas.
Des que Margarita ho vit,
en son corage si gauczit,
e lauzet Dieu que mot amava
e cuy servie e cuy duptava ;
los huels del cors ves luy levet
e mot piament lo preguet :
« oy, Jhesu (Crist, Dieus), » so dis,
[« rey dels angels,

559. *ms*. sobir. — 570. *ms*. quant. — 584. si l'a. a. lo fuoc — si l'arses l. f. — 586. ac as — ac als.

» de las profetas (e) dels arcantgels
Fol. 33 r°. 595. » de las patriarcas atresci,
» que per totz sufertie[s] marture,
» comensament de sabieza,
» fontdament de tota fermeza,
» que as poder en tot cant es,
600. » te queri gracias e merces,
» quar tu m'as creysut [totz] mos bens,
» tot m'as donat, cant ti queric,
» e tot quant de bon grat volgui :
» am l'enemic mi combatiey,
605. » am lo tieu (sant) nom si lo venquiey,
» per lo miegh luoc lo despar*ti*
» am la cros qu'el tieu nom fezi,
» diables mis sos mos pes ios,
» anc contra me nos poc defendre,
610. » ans lo fezi per miegh luoc fendre ;
» mot demenava gran pudor,
» mas yeu non senti anc flayror ;
» per so nom era apellat
» Rufo, [per so] que avie mal art
615. » en luy e tota sa maleza
» que avie per lo mot compreza.
» M'arma s'en es mot esgauzida,
» quar tolgui al satan la vida :
» tot degastava, cant podie,
620. » qu'el cegle grand poder avie.
» Mot es gran gauch e gran fisansa,
» grans segurtat e gran speransa ;
» las vergenas que ho auzirant
Fol. 33 v°. » que yeu ay ventcut aquest satan
625. » et ara non firra mays res,
» que yeu vey florrida es ma fes.
» Una colomba ay aguda
» que del cel es sa ius venguda
» per me defendre del tirant
630. » e de Rufo lo mal sathant.
» So que queric tot ay agut
» e lo diable ay ventcut.
» Dieus fasa (de) (me) so que l(i) plazera,

596. marture — martire, v. passim. — 599 ss. Cf. vv. 71, 155, 191 ss. 477 ss. — 606. *ms.* despartist. — 623. *ms.* la v.

» ia re no m(i) tirara hueymays,
» de Ihesu Crist ay nom mortals,
» reys dreghuries e reys reals,
» que es durables e governayre
» e de ttot lo mont emperayre,
» refuges de tot peccadors,
» senher del pauc, e dels maiors,
» colopna de grant fortalesza
» e chaps de grant refeccion,
» que nos donas lo pauc el pron,
» (que) conduzes a gaug tos amixc
» (et) a perdoa tos enemixc ».
E menttre qu'ela Dieus pregava
et ayci gent s'arazonava,
lo diables em pes si levet
e ves la dona ce approchet;
per miegh la man a pres la tosza
que non es ges de Dieu dopthoza,
Fol. 34r°. pueys li a digh : « hoy, Margarita,
» mot es santa la tieua vida,
» mot es santa ta orazon,
» lo cors de tu es (e) purs e bons ;
» preguar ti vuelh, dis, dona bona,
» non forsa ren a ma persona :
» grant mal me fays laysa m'estar,
» prec ti de mon cor non tocar.
» Mon frayre te tramis Rufo
» en semblansa de un fer dragon,
» qu'el ty essorbes e degastes,
» e ins en ufernt t'en portes,
» quet tolgues ta vergenetat
» e que destruyces ta beltat,
» e ta mentbransa te tolgues,
» mas de tot so nol fonc anc res ;
» (mas) comparti te cudies de luy,
» mas Dieus non i voc consentir
» el nom de Dieu tu l'aucizis
» am la santa cros que fezis
» et haras vos mon cor delir
» am (las) horazons que t'auzi dir.

639. *ms.* refudes. — 642. *ms.* cahaps d. gr. r. *Mombr* (p. XII) cathedra refectionis. — 659. *ms.* que m. c..

Mas'yeu ti prec que non m'auniscas
675. • ni non m'afolles em delisquas. »
Adonc la dona l(o) sobre pres,
pels cabels a sos pes lo mes ;
adonc lo mes contra la terra,
am los (dos) pes aqui l'abauzet,
680. sos pes li pauzet sobrel col,
pueys as luy dis : « ben t'ay per fol,
FOL. 34 v°. » quar tu me volies enganar
» ni ma chastetat violar.
» Malinne, gart, laysa m'estar,
685. » nom pot[z] noze ni aiudar,
» quar Dieu del cel qu'es mos salvayre,
» mos defendeyre e mos gardayre,
» me gardara, (que) ben ha poder,
» non t'ent dara Dieus nul lezer ;
690. » el me defent el me capdela
» con la cieua quitia pieuzella.
» Non ay defendedor mays lhuy,
» el ama me et yeu ben lhuy,
» Laysa m'estar, cruel diable,
695. » tost temps ardras el fuoc durable. »
Quant ho ac dig, vi resplandor,
puyes que nasquet non vi maior,
totta la carce resplancdi
plus que solhelh, cant reluzis.
700. sobre son cap una cros vi
que era de Dieu qui servi(s),
una colomba em pes estet
sus en la cros, cant lhi parlet ;
plus era blanxqua d'una flor,
705. semblava de [mot] grant dolsor ;
so li a dig, tot en parlant :
» non doptar mingua lo tirant,
» que yeu ti dig ben sertament
» que lhesu Crist del cel entent.
710. » Tu l'as amat e deszirat,

676. ss. *Mombr.* (p. XII). Tunc santa Margarita virgo compraehendit daemonem et per capilos deflexis (dejecit, *Ann. du Midi*, l. c. p. 37 n.) eum in terram et posuit pedem suum dextrum super cervicem eins etc. — 677. *ms.* per los c. — 681. *ms.* li d. — 683. *ms.* m aclinne. — 699. reluzis, évidemment = reluzi : vi. — 701. qui = cui, cf. v. 721 et passim.

Fol. 36 r°. » tu l'as servit, tu l'as honrat,
» tu l'as gardada (ta) chastetat,
» ton cors e ta vergenetat ;
» la gloria t'es aparelhada
» que tu avies tan dezirada.
» Recep lo gauc de paradis,
» ont cera tostemps pas e fins ;
» aqui vieuras am grant deport
» per so non deus doptar la mort. »
« Oy, Dieus », [so] dis la ben aurada,
» qui ay servit pueys que fuy nada,
» ti queri gracias e merces,
» quar tostemps m'as creysut mos bens. »
Puges se viret (del autra part) ves lo satan,
sil demantdet en contrastant :
» don yes diables ni don venes,
» digas mi qui say t'a trames,
» so quet querray respont a me,
» garda t(i), no m'en mentir de re ».
Lo diable respont em pas :
« tot diray dona aquo que t(i) plaz(era)
» mas d'una ren ti vuelh pregar
» e no m'ent layces fadiar.
» Levam(i) lo pe de sobrel col,
» tant m'as estregh que fort mi dol ;
» tot cant ay fagh te comtaray,
» tottas mas hobras ti diray,
» tot quant anc fezi ni diyci,
» per que comhat ay ci vengui.
Adonc la dona refrenet,
Fol. 35 v°. lo pe de sobrel col l'ostet,
car vi e sap que (mal) li dolie,
si que parlar petit podie.
» Belsebuc[yeu] soy apellat,
» anc non agui trega ni pas ;
» apres Belsabuc soy senher yeu,
» en tot peccat yeu ay mon fieu.
» Most de bons homes hay fagh pecar

726. *ms.* venes-venguest. — 739. *sic*! — 744. Cf *Mombr.* (p XII).: Beelzes cognomen est mihi post Belzebub. M (v. 355): Foras de Belze buc, per ver, Ay eu aut mas de poder.

» neguns (bons) homs nom pot contrastar;
» tostemps ay guerra am (los) dreghuries
» et am bons homes vertadies.
» Cant yeu los ay vencut trastotz,
» yeu los en meni ins el pos.
» Hanc non pogui celui trobar
» que pogues am me contrastar
» mas te que m'as tot debrizat
» e de mon chap los huelhs gitast,
» tottas m'as toltas mas vertust,
» tot soy cassat e cofondut.
» (Tu) m'as mon frayre Rufo delit
» e me mezeys forment aunit,
» so que ti plas pos far de me,
» quar Ihesus Crist hobra per te;
» el te dona tot cant tu vols,
» per so car l'as amat et colt;
» en te el perman, en te renha,
» el te defent et el t'ensenha.
» Quant Ihesu non era en te,
» non avies ges poder e me
» quant eras terra e caytivier,
» fums e cenres e poyridier;
Fol.36 r°. » mot eras de flebla natura,
» mas aras ies neta e pura
» et aras as ton cors (ben) mudat,
» non ha en te crim ni peccat
» tals hora fon tu eras mi(eu)a,
» aras non vos ma companhia.
» Dieus es am te que t'ama mot,
» per so m(e) fas tremolar trastot.
» El t'a donat so que tu as,
» ren d'altruy may de luy non as.
» Si tu de mi ayso agueces,
» l'erguelh que fas ia non fezeces,
» per so non ay yeu potestat
« que yeu t'abatta em peccat,
» sobre ton cor non ay poder
» ni non ay forsa ni leszer,
» si Ihesu Crist non la mi dona,
» que tost los sieus amixc corona.

763. *ms.* per tu, cf. passim. — 768. *ms.* en tu. — 773. nepta-neta.

» Mot as en fermeus Di lo coracge,
» per so non pos penre damnatge.
» El nom de Dieu Rufo ventquies,
» el nom de Dieu tu me lhies.
» Yeu hay mostz homes trebalhast
« e most caytieus encarserrast;
* . . . . . .
» tost los mange dedins lo cors,
» pueys los mange autra vegada,
» que aytal es ma destinada.
» Am dreyturies ay ma batalha :
» tot cant els fan (mal) ieu met(i) en talha :
» pechar los fauc en tot engens,
» premieyramens lur tol(i) lo sens,
» peccar los fauc am molheradas
» et am moynas santifiadas,
» e de rauba los met(i) en vie
» e frange gleyras e mostirs;
» quant els dormon, yeu los reycide
» e d'autruy molher los convide,
» quant yeu non los puec reycidar,
» aqui mezeus los fauc pechar,
» per trop dormir e per deliegh
» los fauc pechar ins en lur liegh,
» per sonolensas eysamens
» los fauc pechar tot en durment.
» Homes fauc ausir et trenquar
» las terras els feus deraubar.
» Quant yeu non poc ren d'ayso far,
» los sans de Dieu lor fauc iurar;
» pueys mi viri ves autra part,
» quar yeu say pron d'engent e d'art.
» De *claustras* fauc morgues yeyci,
» homes lur fauc trenquar (et) aucir,
» per aver fauc messas cantar
» e gleyras vendre e comprar,
» (et) enpenre fauc tota clercie
» e mortal crim de ssimonie.
» Simoniat son los avesquest,

795. Un vers manque (?) *Mombr.* (p. XIII). : ege labores multorum abs tuli et glutivi in ventrem meum. — 802. *ms.* lust. — 803. *ms.* molherados. — 816. *ms.* : terra els faus. — 821. *ms.* De c.. utras.

» los abatz et los arcivesques,
» et atretant an [li] lhach preyre,
» li chapellan e lhi preveyre.
» Dieuc fauc comprar e Dieus fauc vendre.
Fol. 37 r°. » Nulh hom nos pot de mi defendre,
» mas solamens las bonas gens
» qu'ant en Dieus lur entendemens,
» que son per luy pres e liat
» batut e mort e escorgat,
» si com ies tu, cant ies batuda
» am trencans verges tota nuza.
» Per so non ay poder en te,
« maior poder as tu e me.
» E mos amixs ay ieu poder,
» mas eus autres non ay lezer
» non lur puec rendre gisardon,
» mas d'engant e de trascion.
» Quant els son mort, ieu los emmene
» ins en ufern, aqui los pene,
» en luoc puden los fauc cezer,
» el lhiegh ardent los fauc iascer;
» iamays un iorn non dormirant,
» iamays un iorn ben non aurant,
» tostems mays ceran em pudor;
» aytal loguier an per m'amor,
» aytal loguier an mieu fizels.
» ia non auran lo gauc del cel,
» ia non auran gauch ni clardat,
» tostemps seran en escurdat.
» Tu m'as vencut don soy irat,
» non m'ausizas donas, sit plas.
» Plus soy irat et esperdut,
» quar ieu per femna soy vencut;
» non fora ce un homs mi vengues,
» que me lies las mans es pes;
» quar tu es femna, so me pesza:
» mot en pres mens nostra proesza,
Fol. 37 v°. » mot en pres mens nostra vertut,
» quar una femna m'a vencut.
» Et d'ayso son ieu plus dolens,

829. *sic*!peut-être: atretan fan li aid (ou lait) pr.? — 839. *ms.* en tu. — 858. *ms.* sis pl.

» quar non vos segre tos parens.
» Quant els moron, ieu los guovern,
» a me los mene en ufernt,
» lay los mene, lay los ausi,
» iamays un iorn non aurant fin ;
» mot es ayso grans merravilhas,
» som payre a vencut la filha,
» ventcut a son payre veramens
» e sa seror e pueys son frayres,
» tot son lhinghage a vencut
» els diables fay estar mut,
» diable ausi e destruy ;
» Dieus es am luy, ges non s'en *fuy*.
» Tot quant si vol pot de me far
» e negus non pot contrastar ;
» en luy non ay dregh ni razon :
» Dieus la defent que tostemps fon.
» Tostemps mays soi yeu enhantat,
» quar hanc per femna fuy lhiat ;
» mala nos fon aquelha hora
» en que nasquet aquesta toza
» quels diables lia e prent
» e los encaucsa eysament ».
La santa dona quant ho aus,
am lo sathant parla tot suau :
« diias, » so dis, « qui t'engendret
» ni aquest mestier ti donet
» armas penar, homes ausir
» ni tot ayso que yeu ti au[g] dir ;
» mot ti donet avol mestier,
» qu'el ti lieuret a caytivier ».
Fol. 38 r°. Lo satant dis isnellament :
» digas mi tu premieyramens,
» dont as hagut aquest poder,
» que de me fasas ton poder,
» ni con lhesu (Crist) intret en te
» quet fa far so quet plas de me ?
» de nos pos far tot quant tu vols :

869. *ms.* elos m. — 875. Corr. : ventcut a v. son payre (: frayre, v. suivant). *Mombr.* (p. XIII) : o mirandum quia filia tenera superavit patrem et matrem et totam generationem suam.— 880. Sen fenh — s'en fuy. — 896. *ms.* au dir. — 899. *ms.* inguellament.— 903. *ms.* i. en tu— 905. *ms.* ti.

» bons es lo senher que tu cols :
« diables prenes e fas fugir,
» e los lias e ffas murir, —
» pueys ti diray tot emt
» e tost mos dist e tost mos fast ».
La dona dis : « so non covent
» que yeu de Dieu te diga ren ;
» so non coven ni non se tha[n]gh
» plus que maracdes en esta[n]gh.
» Non vol davant los porc pauzar
» margarita que hom ten quar
» ni aur en femoras tener,
» quar tu non as sen ne saber,
» non ies dighnes que auias ma vos ;
» tostemps seras lay ins el pos ;
» per o, so dic ieu verament,
» en Dieus ay mon ententdement ».
Dosque la dona so layset,
lo diables apres parlet :
« saphas legir, » (so)dis, « l'escriptura
» que ti dira le vertat pura,
» dont trobaras nostre linhacge,
» nostra perdo(a), nostre damnage.
» Sathanas non es comandayres,
» car Ihesu Crist maudis lo payre,
» cant lo gitet de paradis,
» on avie son hostal pres.
» Sest fes pecar Adam et Eva,
» sest quazec del cel en la terra, —
» mas ieu non auze ab te parlar,
» quar Ihesu veg ab te estar ;
» el te defent, ell es ab te,
» el t'ensenha, el te chapten.
» Grant pavor me fay quant lo vey,
» mot lo doptam ieu e li miei,
» per l'ayze anam, ieu e mieu par,
» quar non podem per terra anar,
» nos em malingne esperit

Fol. 38 v°.

909. d. tot enclinat ? — 919. dighn-dingh, cf. v. 913, 914. — 931. paradis : pres, peut-être paradis : pris. — 941. *Mombr.* (p. XIV) : nam viae nostræ non sunt super terram, sed cum ventis ambulamus. — 943. *ms.* maclingne.

» q'anam sautan com fay quabrit.
» Mas de una ren ti vuelh pregar
» que me layces un pauc parlar;
» relargua me que trop me dol,
» pueys ti diray so que dir(e) vuelh ».
Li santa dona lo amblet,
lo diables apres parlet :
« eu t'en conjur », dis los sathans,
« el nom de Dieu que es senher gra
« et el nom de santa Maria
« qu'es de Ihesu Crist mayre e filha,
» d'ayci enant non demantdar
» del chaytivier que ieu ay fagh
» ni de las armas, con las pene
» ni en ufern am me las mene,
» mas envia mi en tal terra
» que ieu non puesca fayre guera
» ni te ni altre trebalhar
» ni las armas iusticiar ;
» ayso m'es pena et afant
» et a totz iors me creys mos dans ;
» mot volgra mays ayci estar,
» qu'armas penar ni trebalhar.
» Donc Salamons, cant el renhava
» et son regisme governava,
» nos siam claus en un vaycel
Fol. 39 r°. » en que estem grant temps for[t]leu :
» ges grant mal non sofertavam,
» qu(ar) encarcerat aqui ciam.
» Apres sa mort grand fuoc n'eyci,
» que anc maior [nuls] hom non vic,
» d'aquel vaycel en que nos ciam,
» mas ges eysir nonc ne podiam,
» doscha(que) de Babilonia ventgront
» homes que aquel camin tengron :
« viront lo fuoc d'aqui eysir,
» enqueront se de nos falhir
» cuderont aqui aur trobar,
» lo vaycel comenson a espesar;
» frayceront lo, (c'anc) ren no(n) i remas,

949. *ms.* la amplet. — 960. *ms.* pues f. — 980. *sic* !

» liams ni davant ni detras.
» Quant lo vaycel fon deyliat,
» caschun de nos fon deylieurat,
» per tot lo mont anam vazent,
» pueys avem penat motz chaytieus ».
Quant aus la dona la razon
del diable, non li sap ges bon.
« Patz aias mays d'ayci avant »,
dis la dona, « que ieu te comant,
« car tot es faulha e chansons
» tot quant tu dis cant espon ;
» d'ayci avant non vuelh auzir
» de las paraulhas que ieu t'augh dir.
Razot rendra, ben o saphas,
Dieus dreyturie que tu enganas ».
Pueys asanet per miegh la carcer,
que plus non es volguda pa[r]cer ;
en un angle lo fes venir,
pueys a ffagh la terra partir.
Adonc lhi dis : « vay, satanas,
» ins en ufern qui serviras ! »
Lo satanas s'en vay brugent
Fol.39v°. am los autres ins en ufern.
Mas lo perboc l'endeman vay
[e] davant se venir la fay,
la bona toza Margarida
que era mot de bona vida ;
giteron la de la preyzon.
Dos que la dona fora fon,
sas mans sobrel sathan levet,
de la santa cros li cenhet.
Totta la gent d'aquela terra
son [i] vengut vezer la guerra
que lo perboc amb ela avie
ni com[a] el la destrenhie.
Las cieutas, que eron entorn,
vengron eygardar aquel iorn
lo torment qu'ela recebie,
quar del torment era ben fia.
Comencet aqui amonestar

987. ss. Une lacune entre les vv. 987-989. — 991. *ms.* pat-patz. — 996. de la paraulhas — de las p. — 997. *ms.* : razont rendre b.

e per mot gens as ensaiar,
e lhi promes argen et aur,
e lhi promes [un] gran thesaur,
e (lhi) promes polpras e sendat,
palafres e mulls soiornast
Ella respont : « non hay enveia
» de ton aver ni cobeeza.
» Jeu te dic [ben] per atrazagh,
» mot en aurie malvat plagh,
» se ieu perdie mon senhor
» per aquesta vana ricor,
» quar tot ayso defalhira,
» mas Ihesus tostemps sera.
. . . . . .
» Per Dieu ti prec que non las colas,
» quar clas son, sordas e mudas;
» savis ceras, si las refudas;
» ayso qu'es mut non pot valer
» ni ce ni altre chaptener.
Fol. 40 v°. » Laysa estar totz[los]dieus mut;
» ieu cre lo mieu e sos amixc,
» ieu te dic ben, se non o fas,
» malvat conselh, saphas, creyras ».
Ar(as) es irat lo felh(on) perboc;
si comandet que sus en l'arc
fos la santa dona penduda
e despulha*da* tota nuda;
lamp(ez)as ardens fes alu*mnar*,
si fes lo cors de luy bulhir,
son cors lieyret afals turment,
la dona, (ci) con trobam *legent*;
la charnt de luy fon fort bulhida
que era [mot] tenra e delgada.
« Deus », dis la dona, « [yeu] te ashor
« coma payre e coma senhor,
» ges nom peza nim desagrada,

1038. qcua rlas s. etc. — cl. s. es. etc. — 1043. ieu cre. *Corr.* (?) cre lo mieu que as desconogut, que es ton salut, ou plutôt, à côté de muts: que non sias perdut. — 1048. *ms* font la s. — 1049. *ms.* despulha. — 1051. bulhir — cremar : alumnar? (au vers précédent). — 1053. *ms.* liet — legent. — 1054. bulhida-cremada? au lieu de la dona (au vers précédent) peut-être: lo fels? mais on comprend aussi la donna.

» si ma carns es marturiada,
» ans soy alegra e gauzida,
» car del peccat vuelh eser monda ».
So li a dig li mal thirant:
» cre me, folha, fay mon thalant,
» cre e mes dieus e giet los tieu ;
» si non o fas », so dis lo fel,
» en un gran vaycel ti metray
» [tot] plent d'aigh, aquim veniaray ».
» La santa dis : « non concentray
» ni tos dieus mut non azor(a)ray,
» ia non creyray peyras ni fust :
» cel que ayso cre es malastruc.
» E me non a poder los diables
» ne tu que ies sos covenhables ;
» no m(i) potz vencer ni el ne tu.
» Laysa m'estar tot a estros :
» Ihesu m'a fort asegurada,
» vida durabla m'a donada ;
» el me defent am sa corona
» que es dighna, santa e bona.
» Davant Ihesu auray mos uuelh
» tant qu(ant) en aquest cegle vieuray,
» ieu soy la sieua Margarita,
» de lhuy nom part(i)ray a ma vida ».
Olimbre [tost] lor demantdet
un gran vaycel que om l'aportes,
[pueis] d'ayga lo fes tot implir,
quar aqui volc la dona aucir;
lhiar lhi fay las mans e[l]s pes,
mas Dieus lo senher sobeyran
non volc que fos adonc veniada
aquesta ves la respirada.
So que el dis *siei* homes feron,
el (plen) vaycel la dona mezeron.
La t‹za Ihesu Crist preguet,
los uuels del cap ves lhuy levet :
» Oy, senher Dieus, que tostemps duras,
» que formies totas creaturas,

Fol. 40 v°.

1061.: Monda — garida? : gauzida. — 1088. Il faut plutôt lire : lh. lhi f. los pes, las mans: sobeyran. — 1092. *ms.* : el dis dieu h. — 1093. *Corr.*: el plen v. la d. meiron.

» d'aquest liam vuelt eser lhieyra,
» tu me salva e m'en deilhieura ;
» aquesta ayga, quer, que m(e) munde,
» de mos peccat mi lave e m(e) munde,
» e que[il]*me* cie alhnmnamens,
» salut et santificament,
» batismes e fons de vertust,
» e quem dona forsa e vertut,
» que ieu m'en puecca anar am te,
» quant l'arma partira de me.
» Uua colomba volgra aver,
» sim vengues, senher, a plazer,
» que fos del sant esperit plena,
» quem defendes d'aquesta pena
» et aquest ayga santifia
» et a l'arma don pas e fin.
» Defent me, senher, de foldat,
» de l'enemic quem [fort] combat ;
» estegh me trastot [mon] peccat,
» erguelh e tota malvestat ;
» humil(i)tat bel payre(e) me dona
» et am las verge(na)s mi corona
» que agront am lor paciensa,
» homelitat et obediensa,
» (et) am los martires eysament
» que reccupront mort e turment.
» Formam mon sen e mon saber
» e fay de mi tot tom plazer.
» Anquaras quier que cie monda
» per lavament d'aquesta unda
» e per batisme, quier, quem valha,
» quar ay tragha mot grant batalha.
» Conduy me, senher, al tieu rengne,
» on non a negun homs aunansa ».
Ve vos la santa deylhieurada,
en aquesta aygua es mondada
e nom de santa trinitat :
tol donet Dieus cant demandet.
Lo cels el firmament virot

FOL. 41 r°.

1102. *ms.* : e que ieu c. — 1109. *ms.* sin v. — 1134. Cf. vv. 71, 155, 191 ss., 477 ss., 599 ss.

(e) la terra de sot tremolet,
trastugh conogront lhealment,
de grant elays bufon los vens.
Una colomba venc del sel
que Dieus trames a sa fiel ;
una corona d'aur portet,
sobre la dona la pauzet, —
e tant tot quant l'ac pauzada,
ve vos la santa deylhieurada,
los pes deylien e las mans,
lo cors de luy remas tost sans.
De l'aygua yes la dona for(a)s,
mot s'alegra en Dieu son cors.
Dieus benezit e Dieu lauzat,
gracias e merces li rent.
Fol.41 v°. » Oy, senher, Dieus, port de salut,
» l'onor quem fazies non refut.
» En ton amic non ha poder
» diables forsa ni lezer ».
Vay la colomba e parlet,
que sobrel chap de luy estet :
» Oy, dona bona, glorioza,
» de qui lhesu a fagh s'espoza,
» receup lo regeme del sels
. . . . . .
» vergenetat as deszirada,
» perso yes tu ben aurada ;
» anc non falhis ves ton marit,
» ben ies donc digna de l'envit.
» lhesus ton espos te envida
» al gauc del cel et a la vida ».
Aytant tost en Dieu [i] crezeront
mays de mil homes que aqui eront, —
esties las femnas els enfans
e las pieuzellas de detz ans, —
per lo mirracle que agron vist
layseron totz lor dieu gurpis,
en Dieu pauzeron totz lur sens,
lur cor e lur ententdement,

1144. plutôt : a tant tot qu'ela l'ac panzada. — 1150. plutôt: D. benezis e D. lauzet. — 1151. *Corr.* l rent — li rendet. - 1152 ss. *ms.* port de lut : non refuy.

Olimbre quant [tot] ayso vi,
[el] per pauc d'ira non muri.
Pauzet s'atendensa sobre els,
lo renegast, lo mal feels,
tots los comandet degolhar,
car els [ais]o auzeront far.
So dis lo fe(e)ls: « ben son ardist,
» car an mos dieus e me grupit. »
Fol. 42 r°. Tugh foron mort e degolhat,
e pueys qu'el o ac comantdat,
anc non i remas pauc ni grant,
quar aysi ho voy lo tirant.
Dins Armenia preseront la mort,
a grant pechat et a grant tort,
aquestas gens ben auradas
que Dieus avia espiradas.
Mot era richa la cieutat,
clauza de murs e de fossast,
que detz cieutast sot ce avie,
dont hom le tezaur li rendie.
Quant Holimbres ac aco fag,
si comantdet breumens ses plag,
quel carnifex la dona auzie,
quar el' ac la gent convertia;
e pueys qu'el ho ac comantdat,
getont la for(a)s de la cieuptat.
For(a)s la gitavon los sirvent,
lo chap li tolgron verament.
Quant ella yci (foras) de la cieutat,
si a am luy Malchus parlat:
« estent lo chap, tolray lo te,
» mas de me prec aias merce;
» amb aquest glazi lot tolray,
» quar de comantdament ho ay.
» Mas ieu ti prec per ta dousor
» que aias merce d'aquest peccador,
» quar ieu say ben que tot auras,
» quant a ton payre Ihesu queras,
» que yeu lo vegh am te estar:
« per so lo Dieus tu miells pregar:

1178. *ms.* los renegast. — 1187. preseront — preiron. — 1192. forsast — fossast. — 1210. d'aquest — dels. — 1213. *ms.* am ton estar.

» el es am te e tugh sieu angel
» e sos ben aurat arquantgels. »
Fol. 42 v°. So li a dig la santa toza:
« d'ayso qu'as dig soy mot ioyoza :
» ves tu Ihesu am me estar.
» Oy, Dieu ! » so dis, « se Dieus mi gart!
« aram pars donc e nom m'aucir,
» laysam ma orazon fenir.
» Mon esperit comandaray
» a Dieu qu'aytal honor me fay ;
» el lom prenda que lom donet,
» mas al diable lo devedet.
» El lo meta on hon repaus,
» que de paradis ten las claus.
Malscus li a dig : « fay so que vols
. . . . . .
La santa comenset a orar
e Ihesu Crist fort a lauzar:
« oy, senher Dieus, rey glorios,
» que ies lo firmament el tron,
» que fezis lo cel e la terra
» e nos deylieures de guerra,
» don eravam tug encolpat
» pel premier home que hac pechat,
» e fezis la mar prihont
» e fas i vieure los peyssons ; —
» auias, senher, ma orazon
» e ma preguieyra e mon cermon:
» a (totz) cels que mon libre legirant
« ni ma gesta escoltarant
» ni mon libre volran portar
» ni ma pacion (volran) escoltar, —
» aytant tost [,prec,] totz los peccast
» lur sien a totz perdonast,
Fol. 43 r°. » dont aurant preza penedensa
» ses doptansa et ces falhensa.
» Anquaras te quier, senher bon,
» un don que volray que me don,
» cels que (la) ma gleyra alumniarant

1230. peut-être : ella au lieu de : la santa? — 1238. corr. : tu que f. ? — 1242. ou l. leirant ? — 1243. *ms.* ni ma li g. — 1215. escoltar-copiar? cf. *Mombr.* p. XVII et le vers 1243. — 1247. *ms.* l. son. — 1248. *ms.* aurat.

» de l'aver que de dreg aurant,
» lor peccast non sien comdat
» ni d'aqui enant comandat ;
» dona m(e), senher [Dieus], aquest don
» qu'aytal n'aion lo guizardon !
» Anquar(as) ti queray, senher, mays :
» prec ti que fadiar non m'en lays.
» Sels que serant en iuiament
» o en grant plag o en content,
» qui membrara de Margarida
» e de la mieua aspra vida, —
» defent lo(r)s, senher, dels turmens
» e de grans plasts descovenens.
» Anquaras ti quier oltre don,
» (mas) not quier fieu ni alot ni mayson
» alot ni terras ni aver
» ni manentie ni poder
» ni que viva [mot] loncgament
» nim deylieure d'aquest turment,
» mas tost aquels que m'amarant
« (et) en honor de me bastirant
» gleyras ni altar ni clochier
» o chapella o grant mostier
» de l'aver que aurant gazanhat,
» ses grant tort e ses gran peccat,
Fol. 43 r°. » e sels que mon libre farant
» de l'aver que de dreg aurant
» e cels que ma gesta en trayrant
» et am lur mans las escreurant,
» pueys la tenran en lur mayzon
» per amor de ma pacion, —
» defent los, senher, de foldat
» e deylhieura los de pecchat,
» perdona lor so que aurant fagh
» e fay en lor [ta] fin e pas ;
» en lor mayzon, ti quier, sit plas,
» que non nascha enfant contrag
» ni mut que non puecca parlar
» ni sex que non puecca esgadar
» ni sort que non puecca auzir
» ni tals, dont non puesca issir
» diables, pueys cera bateiat ;

1295. Evidemment bateiats : plas.

» tot so e mays ti quier, sit plas,
» que perdones a tost pechadors ;
» ayso e plus ti quier quem dones,
» Dieus salvayre, reys glorios. »
Quant la santa ac tot querit,
. . . . . .
e tantost vis lo cel hubert.
Ihesu Crist li a sa cros mostrada,
dont la dona s'es alegrada.
La colomba am luy parlet,
si que l'angelh la entedet.
(Tugh) los homes que auziron la vos
a terra quazegron [tan]tost.
La colomba gitet clardat,
maior que solhel en estat.
La santa dona chay en terra
davant Ihesu qui serva era ;
la colomba am luy parlet
que sont covinet li a fermet:
» oy, Margarita, dolsa res,
» mot es ferma la tieua fe ;
» sapchas qu'ent tot aquest renhat
» non a femna de ta bonta,
» entre las santas yes comandada,
» santa dona ben haurada ;
» sapchas [ben] que grant sens fezis,
» quant a Ihesu (Crist) merce quezis
» deus pecchadors que t'amarant
» nit servirant ni t'ontrarant:
» most pechadors cerant salvat
» que foron perdut e damnat ;
» [ar]sapchas ben que Ihesu Crist
» t'a tot donat can li as quist :
» lo tieu salvayre a auzidas
» tas horazon et eycernidas ;
» el me trames sa ius a te,
» ieu ti promet e nom de fe
» que bent pos veramens saber
» que tot quant ieu ti dic es ver.

FOL. 44 r°.

1297. a tost — als. — 1297. ss. *Corr.* : que a t. p. perdones : dones. — 1316. *ms.* rennat = renhat, regnat. — 1323 ontrarant — onrarant, ou ondrarant ? — 1330. *ms.* a tu.

» So[ieu] te dic ben sertamens :
» mot quezist a Dieu bon covent,
» (quant) quezist merce des pechadors ;
» bont fon ton prec e ta clamor.
» Sapchas, mot ies ben aurada,
» car en tas penas t'es nembrada
» de tost aquels que t'onrarant
» n(i) en lor bezonha t(i) pregarant.
» Dieu del cel ti mantda per me,
» que tot quant es conoys e ve(s),
» qu'en tot aquels luoc, hon serant
Fol. 44 v°. » reliquias d'aysi enant
» del cors de te [ben] sertament,
» si que non aion falhiment,
» a tostz aquels que pregarant
» de bon cor e de bon talant
» que [tu] los salvs e lur aiuts,
» saras aiuda et salut.
» Anquaras mays [promet] Ihesus
» que deu venir a te desus :
» sels que aurant ta pacion
» ni la tenrant en lor mayzon,
» si layson tot pechat mortal,
» per te serant garit e sals.
» Nuls homs non es tant encolpat
» ni de pechast envelopast,
» si el en vol a te venir,
» que Dieus nol fasa convertir.
» Ja non querras ren de bon cor
» que non o aias ses demor ;
» ia lo malingue non venra
» aqui, uont ren de te aura ;
» non aura forsa ni poder
» . . . . . .
» mas aqui es tostemps vertat
» e iauc e pas e caritat ;
» ia non aurant ren mas dreghura,
» ia de foldat non aurant cura,

1350. *ms.* : que los salvas e lus aiuts, corr. comme — 1351. Evidemment saluts : aiuts. — nous l'avons fait ou : que los salves e lur aiuts. — 1352. promet manque dans le ms. — 1357. *ms.* per tu. — 1360. *ms.* a tu. — 1365. *ms.* de tu.

» ia enfant mut non naycera
» ni cex ni contrag non sera
» ni endemoniat eysament
» ni femna non aura torment ;
» ia[mays] l'enemic non veyra[s]
» quant per tendras vertus faras.
» Dona, mot i e[r]s ben aurada
» el luoc en que seras pauzada ;
» saphas ben, haurat cerant
» sils que creyre per te voran :
» Dieus lur promes tant quan vieurant
» que ia sofracha non aurant.
» Receup la mort de bont talant
» e de bon cor que ieu te comant.
» Non fayre semblant que te enuge,
» qui que ostar lo cap thi vulha ;
» mot es la mort ben aurada
» per que auras vida durabla,
» vida durabla que es plena
» e cel am la real companha ;
» am los angels t'en montaras
» el rengne Dieu, hon serviras ».
Margarita cant ayso aus :
« oy, senher payre, te en laus » !
pueys ci viret deves la gent,
si lor a dig cominalment :
« hoy, belas cerors e bels frayres,
» ieu vos convit per Dieu lo payre
» que vos membre de Margarita
» qui lo dux vol tolre la vida ;
» (so) cudet fayre que non fara
» que lo dux am luy me tolra ;
» comantdet — plus non vieuray
» et ieu per vos Dieus pregaray.
» Dieu prec per vos lo mieu senhor
» que vos pardone per s'amor
» e vos fassa sos ereties
» sus el cel am los dreghuries
» e vos don vezer la clardat,
» queres la tugh per sa bontat.

Fol. 45 v°.

1377. *ms.* i es b. — 1380. *ms.* per tu. — 1394. *ms.* tu. — 1374. *ms.* a. formet. Il faut se rappeler du rôle que joue sainte Marguerite comme protectrice des femmes enceintes.

Fol. 45 v°. » Lauzat cie quar m'a donat
» lo gauch del cel et autreghat.
» Somni non ay mays (qui) que [on]
[m'aucisza,
» quar say que uberta es ma via ».
Levet lo cap ves lo cirvent
et a li dig alegrament :
« bel frayre, aram tol la testa
» en renembransa de ma gesta ;
» ieu ay ventcut totz aquest mont
» que destruy home e confont ».
El li dis : « dona, que faray ?
« murir puec, ia non t'auciray ».
Lo sirvent non la vol ausir,
enans en vol pena sufri.
« Dieus es am te que m'aucirie,
» si la testa ieu ti tolie ».
La santa dona respondet :
« a diables t'arma devet ;
» ieu ti dic bent, ci non m'aucis,
» ia non venras en paradis ».
El sirvent non ho tarzet mays,
am grant pahor lo glazi trays,
a la dona lo chap talhet,
enant o ac fag Dieu reclamet
que non lo comtes en pechat,
quar mot en hac lo cor irat.
Tal pavor ac, tot tremolet,
de la pavor que ac esblaymet.
Devant luy a la destra part
Dieus Ihesu Crist, sil plas, lo gart.
Ab tant es la ben aurada
d'aquest mal cegle trespasada.
Angels del cel vengron chantant,
tot dregh al cor de luy s'en vant,
am novel quant la beneziront,
Fol. 46 r°. li diables, quant o auziront,
grant dolors n'agront los caytieus,
maldigcient lo filh de Dieu ;

1425. *ms* am tu.— 1446. *ms.* el, corr. e li ou e los.— 1448. *ms.* deD. lo f.

els guereion sas creaturas,
quar els non an de son bens cura[s],
(la) on lo cors sa profecion feyron,
et ent alta vos els crideront :
» bons es lo Dieus de Margarita,
» mot l'a plagut la cieua vita,
» (et) en aquest cegle l'a onrada
» et en l'autre vida durabla.
» Mot a grant poder aques Dieus,
» quar en ayci nos tol nostres fieus ».
Tugh los malautes de la terra,
cascun dizent que mortels eron
si fazient aqui aportar
per esperansa de sanar.
Anc non remas ni ses ni mut
ni endemoniat ni espedut
ni contrag que non pot anar
que nos fezes aqui (a)portar.
Quant agront lo sans cors tochat,
avant de un pas foront sanast.
E quant los angels l'ent portavont,
en auta vos Ihesu lauzavont :
anc Dieus non fes nul esturment
que hanc cantes tant dousamens.
Prezeron l'arma de la donzella,
el cel s'en monteron amb ella ;
l'arma portavont en cantant,
trastugh cantavont novel quant ;
ayci lanzavon novel angels,
el cieus ben aurat arquangels :
« benezet cie reys altimens
» que fas tombar el fuoc los diables,
Fol.46v° » que ies un Dieus en trenitat,
» que non as sans de falcetat,
» que fezis lo cel e la terra
» e deylieuries homes de guerra,
» en que los avie mes Adam,
» que hanc non agront cet ni fam ;
» benezecte cie qui ti crey
» e cel que au tieu sant nom vent ».

1458. nos t. n. f. — n. t. los f. — — 1460. *ms.* Quascun. — 1460. eron-eran. — 1473. prezeron-preiron.

Los diables quant o y auziront,
mot grant pezantsa en agront.
Pres de lo cors de luy estavont,
mas apropiar non s'ent auzavon.
Li malaute aqui venient,
de (lurs) malauties els garient.
Veronizus hac le cors pres,
en un escrinh hobrat lo mes ;
fagh era tot de margaritas,
* . . . . . .
da grant peyras [ben] enthalhadas
qu'eront [mot] gent aqui obradas ;
puey en apres si l'an porteron,
dins Antiocha la pauzeront,
en la mayzon de una matrona
qu[e]era mot santa e bona,
Sistella era appellada ;
mot era de bon hora nada.
Teotimus ho fez aysi,
Dieus lo conduys a bona fin ;
so font lo diaques que escrivie
las horazons que ella fazie
que per un pertus la esgardava,
quant la dona preza estava.
Aquest escrys tota la bathalha,
e ses mesonia e ses falha,
Fol. 47 r°. con venquet lo mont el satant
e con vencquet lo mal tirant.
Ben vos soy dir en qual termini
receup la dona son martire :
quant los vint dies foron anast
del mes de iul e trespassast,
al vinten iorn receup martire,
si con es escrigh el saltiri.
Per o dic vos, nembre vos en,
honras lo iornt quant i sserem ;
preguem aquesta glorrioza
que lo dux volgra a esposza,
que Dieus amava plus que ren,

1512. peut-être : cest escrys t. l. b.. — 1517. *ms.* marture — martire et même martiri. — 1520. voyez le v. 1517. — Expl. : Explicis (*sic*!) ; -pacio, *P. Meyer* patio ; a las vespras *ms.* de l. v. — Jaume, *P. M.* Jacme. —

qu'am luy nos achapte merce,
la pas esperital nos don,
cel que enans lo cegle fon,
pel prec de santa Margarita
que demenet mot aspra vita.
Horem la tugh de bont talant
e preguem la cominalmens
que ella nos fassa hereties
sus am los angels, uont es Dieus,
lay hont hom ses falhensa vieu
am Ihesu Crist lo payre el filh. —
Aysi fenis sa paciont
d'aquesta dona el cermont.
Dieu Ihesu Crist sie lauzat,
e preguem lo tugh, s'a luy plas,
qu'a las armas dont gauc e pas,
qu'am los angels agron solas. —

Explicis pacio beate Margarite virginis et martiris. Amen. —

Ayso font fagh, a las vespras de sant Felip e de sant Jaume de la festa de may. Anno Domini MCCLXXX quarto. —

BIBLIOGRAPHIE

COMPTES-RENDUS CRITIQUES

Körting (G). — Lateinisch-romanisches wörterbuch, 2e aufl., *Paderborn, F. Schöningh,* 1901, [VIII, 1252 col.], pr. 22 M.

Ce dictionnaire à un titre qui ne lui convient pas. Du moment qu'il ne se borne pas à signaler les mots latins qui ont passé en roman et les mots romans qui sont sortis de ceux-là, mais qu'il contient aussi des vocables germaniques, arabes, celtiques, et s'efforce en somme de donner l'étimologie de tous les mots romans, quelle qu'elle soit, il devrait être intitulé *Romanisches wörterbuch* ou mieux encore *Etymologisches wörterbuch der romanischen sprachen.*

La première édition se terminait par un index allemand renvoyant sous chaque mot à tous les articles du dictionnaire où se trouvaient signalés des termes romans exprimant une même idée ou désignant un même objet. L'auteur a cru bon de le supprimer dans l'édition présente, sous prétexte que les lecteurs ne le consultaient pas souvent. Singulière raison ; car il n'importe pas qu'on s'en serve tous les jours, mais que, lorsqu'on a besoin de savoir quels sont les différents vocables auxquels les diverses langues romanes ont eu recours pour exprimer une même idée, quels sont ceux que lui fournissait le latin par exemple, ceux qu'elle a gardés, ceux qu'elle a perdus sans retour ou remplacés par d'autres, pourquoi elle s'est adressée ailleurs et où elle s'est adressée ; ce qui importe, c'est que, toutes les fois que l'on a à faire une recherche de ce genre, on ait sous la main un instrument commode qui épargne du temps et facilite le travail. Comment d'ailleurs peut-il savoir qu'on utilisait peu ce vocabulaire, sinon parce qu'on le citait rarement? Et c'est encore un raisonnement décevant, car le savant qui a obtenu tel ou tel résultat n'a pas coutume de dire quels sont les instruments de travail qui lui ont servi à raffermir ou à préciser ses souvenirs. Même les meilleurs ouvriers ont besoin d'outils, et si la multiplicité d'outils médiocres est souvent plus gênante qu'utile, il n'est pas d'aide plus profitable qu'un outil commode dont on a éprouvé la valeur. Aussi regrettons-nous que M. Körting ait fait cette suppression. Loin de penser que ce

répertoire était superflu, nous en voudrions encore d'autres. Nous demanderions une table des suffixes, donnant sous chacun tous les mots qui le contiennent afin que l'on puisse aisément se rendre compte de la fortune qu'il a eue dans les diverses langues et de l'aspect qu'il i a pris. Enfin nous ne serions pas fâché d'avoir une table des mots germaniques qui sont représentés dans les langues romanes, des mots orientaux ou arabes, des mots celtiques et même des mots grecs qui i sont arrivés en passant par le latin.

Quand nous réclamons ces divers index, il va de soi que nous les voulons bien faits, complets et exempts d'erreurs. Telle n'est point la caractéristique du seul que contienne cette nouvelle édition ; celui qui lui correspond dans la première édition était médiocre, mais celui-ci est franchement mauvais. Qu'on en juge par les observations suivantes que nous avons faites en utilisant le livre pendant quelques mois. Ne figurent pas à la table : fr. *haut*, *hauture*, *hauteur* étudiés sous le n° 558 ; — esp. *loco*, *locura*, port. *louco* étudiés sous le n° 560 ; — it., prov., esp. *majorana*, it. *maggiorana*, roum. *măgheran*, v. fr. *marone*, fr. *marjolaine*, esp. *mejorana*. port. *maiorana*, *mangerona* étudiés sous le n° 569 ; — it. *ottarda*, *bistarda*, *ustarda*, prov. *austarda*, fr. *outarde*, esp. *avutarda*, port. *abetarda*, *betarda* étudiés sous le n° 1100 ; — esp. *buscar*, it. *buscare*, fr. *embûcher* étudiés sous le n° 1663 ; — fr. *torchon* étudié sous le n° 3382 ; — fr. *cosse* étudié sous le n° 3387 ; — fr. *fricassée* étudié sous le n° 4199 ; — cat. *enciàm* étudié sous le n° 4839 ; — esp. *menguar* étudié sous le n° 6187 ; — esp. *hipo* étudié sous le n° 8733. Les indications de la table pour les mots qui s'i trouvent sont souvent incomplètes et insuffisantes : pour fr. *bourdon* elle ne renvoie qu'à 6022 où le mot est simplement cité ; il faut i ajouter 1652 où son étimologie est discutée ; — pour fr. *oseille* elle ne renvoie qu'à 6769, article *oxalis*, qui ne devrait pas exister puisqu'il n'i a pas de représentant direct de ce mot en roman, et elle omet le n° 119 où l'étimologie est expliquée ; — pour fr. *pivot* elle renvoie à 3256, mais oublie 7131 et 7179 ; — pour it. *strofinaccio* elle ne renvoie qu'à 9119 et omet 3382 ; — pour fr. *éclat*, *éclater* elle ne renvoie qu'à 8802, mais point à 5282 où l'auteur discute ces mots de plus près et en donne l'étimologie qui lui paraît la meilleure ; — pour fr. *rêver* elle renvoie entre autres numéros à 7955 où il n'est pas question de ce mot, mais elle se garde d'indiquer 7697 qui contient de longues discussions sur son étimologie. Il i a de nombreuses erreurs de chiffres : pour fr. *itou* voir 9628 au lieu de 9128 ; — pour fr. *huer* voir 4654 au lieu de 4054 ; — pour fr. *gui* voir 10227 au lieu de 10277 ; — pour fr. *gagnon* voir 4156 au lieu de 4158 ; — où cher cher esp. *agachar* pour lequel on renvoie au n° 3164 ? Dire que les auteurs de la table ont été extrêmement négligents, serait les caracté-

riser insuffisamment ; il faut ajouter qu'ils étaient peu compétents et qu'ils ne comprenaient pas grand chose à leur travail. Si vous n'i trouvez pas les mots fr. *gigue*, *gigot*, *gigle* qui figurent dans le texte sous le n° 4242, vous avez le droit de vous en prendre à leur négligence, mais si vous remarquez à son ordre alfabétique un mot v. fr. et fr. *gigne*, vous serez bien obligés d'en conclure que l auteur était trop peu compétent pour pouvoir se relire quand son écriture défectueuse le faisait ésiter entre un *u* et un *n*. Voici d'ailleurs une confirmation du même fait : une faute d'impression a introduit dans le texte au n° 9136 un fr. *étenf* au lieu de *éteuf* ; ce *étenf* est reproduit tel quel à l'index, mais comme il i figure à l'ordre alfabétique qui conviendrait à *éteuf*, il en résulte que cet index a été classé d'après le manuscrit et que les épreuves en ont été corrigées par un manœuvre d'après le texte imprimé.

Le corps du dictionnaire n'est pas plus soigné matériellement que la table. Il fourmille de fautes d'impression, surtout en ce qui concerne la quantité des voyelles ; les cas sont trop nombreux pour qu'il puisse être utile d'en citer. On en conclura que la correction des épreuves a été faite à la légère ; mais la rédaction elle-même n'a pas été suffisamment soignée. C'est ainsi que trop souvent, quand un mot est étudié dans deux articles différents, l'auteur néglige de renvoyer de l'un à l'autre, ce qui donne à son œuvre l'air de manquer d'unité. Exemples : il est question du mot *borgne* au n° 1490 et au n° 6717 ; ces deux articles ne renvoient pas l'un à l'autre, et la table ne renvoie qu'à 6717 ; — fr. *asticoter* figure sous 9050 et sous 2753, qui ne renvoient pas l'un à l'autre ; — fr. *douve* « graben » figure sous 3055 et 3062 qui ne renvoient pas l'un à l'autre ; — port. *chocar* « couver » est rapporté à *c(ol)locare* aux n°s 2642 et 2326 ; mais au n° 2265 on le fait remonter avec raison à *cloc-* « glousser », sans qu'aucun de ces trois articles renvoie aux autres ; — prov. *estraguar* figure avec des étimologies différentes sous 3529 et sous 9093 qui ne renvoient pas l'un à l'autre ; — vfr. *seri* figure sous 8641 et avec plus de détails sous 8634 et 8554 ; aucun de ces articles ne renvoie aux autres, et la table omet le n° 8641 ; — fr. *tocsin* figure sous 8703 et, avec une explication différente, sous 9802 sans que l'un des articles renvoie à l'autre ; la table ne renvoie qu'au second ; — fr. *rabougrir* figure sous 1639 et sous 5334 qui ne renvoient pas l'un à l'autre ; — port. *bradar* est rapporté à **balatrare* au n° 1171, puis à *blaterare* au n° 1466, enfin à un tème celtique *brag-* au n° 1539, sans que l'un des articles renvoie à l'autre. Qu'est-ce que c'est que ce **balatrare* du n° 1171 ? Si vous désirez le savoir, il faudra vous reporter à *balare* (n° 1192) ou à *latrare* (n° 5464), sans que rien vous en avertisse au n° 1171. Il est vrai que la table au mot *bradar* donne tous ces n°s ;

mais on n'est pas obligé de chercher tous les mots par la table ; ce serait, nous le savons maintenant, s'exposer à de trop fréquentes déceptions.

D'autre part il arrive parfois à M. Körting de nous renvoyer à des articles que l'on cherche en vain dans son livre. Où est l'article **robigula* auquel renvoie le n° 321 ? Où est l'article *rūsca* du Nachtrag, auquel renvoient les n°s 3377 et 3387 ? Où est l'article *kâiwa* auquel renvoie le n° 4654 ?

Toutes ces observations concernent essentiellement la partie matérielle de l'ouvrage ; mais elles sont ici de première importance. En effet ce qu'on demande avant tout à un dictionnaire, c'est d'être exact, précis, commode et complet. Celui de M. Körting n'a aucune de ces qualités. Les deux premières auraient été obtenues par un peu de soin et la troisième serait venue par surcroît. C'est surtout le plan d'un livre qui le rend commode, et celui de notre dictionnaire est excellent. Celui de Diez était compliqué et peu pratique ; mais donner les « bases » romanes par ordre alfabétique et sous chacune d'elles les mots qui s'i rapportent, puis faire suivre le tout d'une table alfabétique contenant tous les mots cités dans le dictionnaire et indiquant sous quelle « base » figure chacun d'eux, c'est le plan idéal. L'incommodité de ce dictionnaire provient donc uniquement de ce fait que trop de renvois manquent ou sont erronés. Quant à la quatrième qualité, elle n'est jamais qu'un désidératum : il n'est pas possible qu'un dictionnaire portant sur des langues vivantes soit complet. Il l'est plus ou moins ; on arrive à se rapprocher plus ou moins du but ; mais M. Körting s'en écarte trop. Le nombre des mots qui manquent est presque effrayant. Il n'i aurait aucun intérêt à donner la listes de tous ceux que nous avons cherchés en vain. Quiconque utilisera quelque peu cet ouvrage sera frappé de ses lacunes. Il ne s'agit pas seulement des formes dialectales, bien qu'elles soient souvent plus précieuses pour l'étimologie que les formes littéraires, mais de mots appartenant aux langues principales et connus de tout temps. Il ne s'agit pas seulement de formes dont personne n'a jamais parlé, mais de mots qui ont été mainte fois étudiés. Ce sont des vocables aussi peu rares que fr. *seigneur* ou *sud* qu'on ne trouve ni à la table ni dans le texte. Un dictionnaire étimologique des langues romanes devrait reposer avant tout sur un dépouillement aussi complet que possible de toutes les revues et monografies concernant le romanisme ; le dépouillement de M. Körting a été très incomplet. Quand parut la première édition, les critiques passèrent sur bien des choses par un juste sentiment de gratitude envers celui qui avait entrepris et mis au jour une œuvre si utile et si considérable. Beaucoup excusaient aussi les lacunes d'alors en comptant que l'auteur, aussitôt débarrassé du

gros travail matériel de la première édition, allait préparer la seconde en complétant son dépouillement de ce qui avait paru jusque là et en se tenant rigoureusement au courant de ce qui paraîssait chaque jour. Il n'a fait d'une façon satisfaisante ni l'un ni l'autre. La seconde édition contient environ 1500 articles de plus que la première, mais c'est peu de chose en comparaison de ceux qui manquent. Les formes dialectales, qui jouent depuis quelques années un rôle si important, ont commencé a pénétrer dans le dictionnaire; mais ce n'est guère encore qu'en ce qui concerne quelques patois italiens, et le mérite en revient presque tout entier aux travaux de M. Salvioni.

Il i a un autre défaut qui règne sur l'ouvrage tout entier et qui est plus grave que tous ceux que nous venons de signaler, parce qu'il est beaucoup plus difficile d'i porter remède : c'est le manque de critique. On en est frappé tout d'abord dans la forme. Ainsi vous trouvez un article *calyptra* (n° 1773) destiné à fournir l'étimologie de *calotte*, où l'on vous dit que l'étimologie *calautica* est préférable ; cet article *calyptra* devait dès lors être supprimé et remplacé par un article *calautica*, dans lequel on aurait pu à la rigueur rappeler l'ipotèse *calyptra* comme moins bonne. Or ce mot *calautica* vous le chercheriez infructueusement dans le dictionnaire, si le asard ne vous le faisait pas rencontrer entre *caducus* et *Cadurci* ; mais à cette place, qui n'est pas la sienne, il n'a pas de numéro et ne constitue pas un article. — Est-ce la peine de consacrer un article (n° 713) à *anulus* pour nous dire que ce mot n'existe pas ? — Il i a un article *patina* (n° 6931) pour rappeler que Diez voulait en tirer *pairol*, *perol* qui n'i peuvent pas remonter et auxquels on assigne ici même une autre étimologie ; que ce qui est reconnu nul soit donc annulé une fois pour toutes, et qu'on ne nous en embarrasse pas indéfiniment. — Il i a de même un article * *peritiare* (n° 7057) parce que Bartsch a proposé d'i ramener fr. *percer*. — Il i a un article * *quercĭnus* (n° 7657) parce que Diez i voyait l'origine de *chêne*. — Pourquoi un article, sans numéro d'ailleurs, * *ablatarellus*, qui se contente de renvoyer à * *blatarellus* ? Pourquoi cet article * *blatarellus* puisque l'auteur repousse cette forme et renvoie à l'article *blaar* ? Ce dernier aurait suffi et l'auteur aurait pu i indiquer ce qu'il a dit sous * *blatarellus*. Il i a d'ailleurs en outre pour la même question un article * *bladarius* qui n'est pas moins inutile et auquel il n'est renvoyé ni sous * *blatarellus* ni sous *blaar*. — Pour fr. *écraser* le n° 5320 suffit amplement ; 3202 est inutile. — De même pour fr. *rêver* toutes les bases qui ne sont pas admises par l'auteur ni représentées par d'autres mots ne devraient pas avoir de numéro. — Il i a un article *falsus* * *burgus*, bien qu'on nous dise que *faubourg* n'est que le produit d'une étimologie populaire récente, et il n'i a pas d'article *foris* * *burgus*. — Au n° 2278 on nous

dit que la vraie base est **questiare*; alors pourquoi i a-t-il un article *coaxare* ? — D'autre part un mot comme *domo*, représenté par ital. *domare*, esp., port. *domar*, devrait avoir un numéro spécial, au lieu d'être effacé sous *domito*. Un dictionnaire de ce genre devrait donner une idée assez exacte de ce qu'était le vocabulaire du latin vulgaire; il faudrait pour cela que chaque mot représenté réellement eût un article particulier, et qu'on supprimât au contraire tous ceux qui ne font que rappeler des ipotèses déchues. A quoi bon donner un numéro spécial à des étimologies insoutenables, comme au n° 4120, pour conclure « Einer widerlegung bedarf diese phantasie nicht » ? — On nous dit que la véritable étimologie de fr. *acariâtre* est sans aucun doute le nom de Saint Acaire. Qui devinera qu'il faut le chercher sous *cara* ? Et pourquoi un article ** accariare* (n° 79, et non pas 74 comme l'indique la table)? et pourquoi un article *acharis* ? On voit que s'il i a quantité d'articles à ajouter, il en faudrait aussi supprimer un grand nombre. Il i a beaucoup de ce prétendu latin vulgaire que le latin vulgaire n'a jamais connu. L'auteur reconnaît lui-même que la plupart des mots, et ils sont nombreux, qu'il a mis entre crochets n'ont jamais existé ni même pu exister; il les a pourtant placés à leur ordre alfabétique et pourvus d'un numéro afin, dit-il, de faciliter les recherches. C'est une raison détestable, puisqu'il i a un index alfabétique des mots. Si je veux savoir qu'elle est l'étimologie de fr. *acheminer*, je chercherai ce mot à la table qui devrait me renvoyer à l'article où est étudié le mot *chemin*. Là je devrais lire que *acheminer* est tiré de *chemin* en français même ; au lieu de cela on me renvoie à un ** accaminare* (n° 72) qui ne répond à rien.

Le manque de critique se montre aussi là où M. Kŏrting prétend expliquer l'origine ou l'évolution d'une base romane. Quand il indique une racine indo-européenne, il l'emprunte à Vaničk, oubliant que les racines de Vaničk n'ont plus cours depuis longtemps. Lorsqu'il cite d'autres auteurs, c'est parfois pour leur attribuer le contraire de ce qu'ils ont avancé. Ainsi il met un astérisque à *mĭtto* (6226), *mĭssa* (6219), *mīssum* (6220), sous prétexte que ces mots avaient un ĭ en latin classique. Il ignore donc qu'un mot comme ** mīssum* serait un monstre en classique ; il est vrai qu'il s'appuie sur l'autorité de Marx, mais ce dernier enseigne précisément que ce verbe n'a d'ĭ qu'au prétérit *mīsi*. Au n° 6233 il attribue à M. Schuchardt un ** mŏcēre* pour expliquer *moisir*; mais ** mŏcēre* eût donné ** muisir* et c'est ** mōcēre* qu'a proposé M. Schuchardt. S'il lui arrive de tirer l'explication de son propre fonds, elle n'est pas meilleure en général. C'est ainsi qu'il veut ramener ** blatum* ou ** bladum* (n° 37) à une racine indo-européenne ** bhlā*, qui ne convient ni pour le sens ni pour la forme. Ce ** bhlā-* ne pouvait donner que *flā* en latin ; M.

Körting ne paraît pas l'ignorer, mais il croit justifier le *blā-* qui lui est nécessaire par l'exemple de *barba* qui représente un cas spécial (expliqué depuis longtemps, *La dissimilation*, p. 169).

Le manque de critique n'apparaît pas moins dans la rédaction des articles individuels. Plusieurs sont de véritables fatras dans lesquels l'auteur a entassé pêle-mêle tout ce qu'il a rencontré sur la question, le bon avec le mauvais, le meilleur avec le pire. A quoi sert par exemple de rapporter à propos du mot *blé* (n° 37) une ipotèse comme *flac,ci)dum* pour dire qu'elle est « völlig unannehmbar »? En quoi peut-il être utile de consacrer une colonne et davantage à des mots dont on ne sait rien de sûr pour n'aboutir à aucune conclusion ou pour donner la préférence en terminant à la moins vraisemblable de toutes les étimologies proposées, comme lorsqu'il nous invite à voir dans le mot fr. *bigot* (n° 1381) l'espagnol *bigote* « moustache »? C'est d'ailleurs une caractéristique des étimologies présentées par l'auteur pour trancher les questions maintefois débattues sans résultat, d'être absolument inadmissibles. C'est le cas par exemple pour le mot *galoper* qu'il veut faire sortir de *vapulare* (n°s 4122, 7619 et 9997).

Enfin le manque de critique apparaît encore, et c'est peut-être ici le cas le plus grave, dans l'acceptation d'étimologies, parfois imaginées par d'autres, mais qui sont en contradiction formelle avec des notions élémentaires de fonétique, d'istoire ou de sémantique. Fr. *demi* (n° 2979) ne peut pas sortir de *dimidius*, mais seulement de **dimedius*; — qui admettra sans explication que *capitellum* ait pu donner directement fr. *cadeau* (n° 1875) s'il a vu trois numéros plus aut que *capitalis* a donné *chaudel*? — vfr. *corvois* figure sous **cordubanus* (n° 2511) comme s'il pouvait sortir de cette forme; on nous renvoie, il est vrai, à *Tobler, Z, XIII, 546*, mais sans nous dire que ce dernier le rapporte avec raison à *cordubensis*; — on ne voit pas du tout au n° 6127 comment fr. *néfle* a pu sortir de *mespilu*; l'*n* a été expliqué par nous (*La dissimilation*, pp. 42 et 48); l'*f* l'a été par Duvau (*Bull. de la Soc. de linguistique*, X, CXLVI) sur une communication de M. l'abbé Rousselot, qui venait d'élucider l'origine de *affres* et *affreux*; M. Körting accepte sans discussion *aibhor* (n° 384); — si *fusio* avait eu un *u* long (n° 4092), il n'aurait pas pu donner fr. *foison*; — que signifie cette observation à propos de fr. *moisson, moissonner* « das *oi* beruht wohl auf Angleichung an *foison, foisonner* » (n° 6128)? quelle est l'association qui pouvait réunir ces deux mots et en quoi le premier avait-il besoin de l'aide du second? — en vertu de quelle métode *miche* figure-t-il sans explication sous *mica* (n° 6147) à côté de *mie* et sur le même plan? En vertu de la même sans doute qui permet de placer sans commentaire *duché* sous *dŭcatus*

(n° 3127) ou *grièche* sous *graeca* (n° 4313) ; — est-ce que fr. *postiche* a pu sortir de **appositicius* (n° 763) ? Alors pourquoi ne pas dire qu'il est emprunté à l'italien ? Ce n'est sûrement pas pour gagner de la place ; l'auteur qui a pu consacrer plus de cinq colonnes à *ambulare* n'était évidemment pas tourmenté par ce souci ; — quelle est la loi fonétique qui permet à *assis* de devenir *ais* en français (n° 971) ? — fr. *assommer* est rapporté à *assummare* (n° 986) sans que rien indique que l'on a longtemps ésité entre cette forme et **assomnare* ; il i a pourtant des formes dialectales qui tranchent la question en faveur de cette dernière (cf. *Grammont, Le patois de la Franche-Montagne*, p. 107) ; — au n° 3660 fr. *fade* de **fatida* est justifié par *subitaneus : soudain, sapida : sade* ; les conditions ne sont pas les mêmes. L'auteur semble oublier *net, nette, nettoyer* de *nitidus* et *put, pute, putain* de *putidus*, et, si l'on considère qu'il se contente de renvoyer à *Meyer-Lübke, Z, XIX, 277*, on sera tenté de croire que ce dernier l'a oublié également, ce qui serait surprenant de sa part ; on est donc obligé de se reporter à l'article indiqué pour se convaincre qu'il n'en est rien ; — fr. *vesse* ne peut rien avoir de commun avec v. norr. *fisa* (n° 3788) ; la bonne étimologie est donnée au n° 10229 ; mais ces deux articles s'ignorent mutuellement ; — ni *frixura* ni **frixatura* (n° 4001) n'ont pu donner fr. *fressure* (voyez *R. des langues romanes*, XLII, p. 471) ; — it. *frusto*, fr. *fruste*, mots savants, ne sauraient en aucune façon prouver la longueur du premier *u* de *frustum* (n° 4020) ; — il n'i a pas de dialecte où *christianus* ait pu donner fr. *crétin* (n° 2153) par voie populaire ; il faut remonter à *christīnus*, attesté à date ancienne par des noms propres tant masculins que féminins ; ou bien il faut dire que *crétin*, quoique d'origine patoise, est mi-savant. Pour fr. *chrétien* de *christianus*, l'auteur devrait aussi nous avertir que nous avons affaire à un mot mi-savant. Il i a d'ailleurs, d'une manière générale, beaucoup trop de cas, comme *glose, glosa* (n° 4279), où la mention « gel. W. » fait défaut ; M. Körting nous objecterait peut-être que le plus souvent le lecteur s'en aperçoit de lui-même ; mais nous lui répondrons qu'un dictionnaire étimologique est destiné à fournir des renseignements et non à poser des énigmes ; — l'étimologie qui rapporte le mot *baïonnette* au nom de la ville de *Bayonne* (n° 1289) a été démontrée insoutenable par M. Schapiro dès 1880 ; — pourquoi tirer fr. *verne* de irl. *fern* (n° 3693), qui n'aurait pu aboutir qu'à **ferne*, alors que *verno-* est attesté en gaulois ? — l'évolution sémantique qui mènerait de *quiritare* à *crier* (n° 7678) n'est pas de celles qui s'imposent ; on trouvera une étimologie meilleure dans *Idg. forsch.*, XIV, 340, où l'auteur a eu le tort de ne pas renvoyer à la *R. des langues romanes*, XLIV, p. 138 ; — *vendere* n'a jamais eu la moindre influence sur *vindemia* (n° 10193) ; voyez *La dissimilation*, p. 161 ; —

on ne saisit vraiment pas quelle espèce de rapport il peut bien i avoir entre *aumusse* et **mŭtius* (nos 6428 et 6421) ; — fr. *ornière* (n° 6716) est un des nombreux mots pour lesquels l'examen des formes dialectales, telles que Damprich. *ėžnīr*, eût fourni des indications précieuses ; — qu'est-ce que c'est que **patilus* (n° 6800) et comment cette forme aurait-elle pu donner fr. *pâle* ? — fr. *pucelle* (n° 7506) n'a rien de commun avec *puce* ; il est des plaisanteries malencontreuses qu'il faut savoir laisser à leurs auteurs ; ce mot ne peut pas non plus sortir de **puellicellus* ; voyez *R. des langues romanes*, XLI, p. 287 ; — croira qui voudra que esp. *avellano* remonte à un dérivé de *arbor* (n° 2551) ; — si *cuneata* donne *cognée*, **cuneone* ne peut donner que **cognon* et non *quignon* (nos 2679, 2680) ; — **excutiare* aurait donné **écoiser* et non pas *écosser* (n° 3387) ; — fr. *glaner* ne peut pas reposer sur **granare* (n° 4332) ; cf. *MSL*, X, p. 184.

Il serait sans doute aisé de prolonger indéfiniment cette liste, car nous nous sommes borné à signaler les exemples que le asard de nos recherches personnelles nous a fait rencontrer. Mais ces observations nous paraissent suffisantes pour montrer ce qui manque à ce dictionnaire. Quand la première édition parut, on se âta peut-être un peu trop de mettre de côté le livre de Diez ; car on fut bien vite obligé de reconnaître que celui de M. Körting ne l'avait pas totalement effacé. Il est vrai que le dictionnaire de Diez était une œuvre magistrale ; mais il n'est pas moins vrai que la science avait marché et qu'un dictionnaire étimologique doit toujours supprimer ses devanciers en les rendant inutiles. Le *Lateinisch-romanisches wörterbuch* n'a pas atteint ce but du premier coup, — ni du second. La dernière édition a été une déception et c'est ce que nous avons tenu à marquer, en en indiquant les causes.

I a-t-il lieu, après ces critiques, d'insister sur ce que ce livre contient de bon et parfois d'excellent? Non. Il faut laisser ce qui est bien faire son chemin par soi-même, et arrêter ce qui est mal dès son point de départ. Il nous suffira de dire qu'en comparaison de l'énorme travail que représente ce dictionnaire et de la masse des documents qu'il contient, il faudrait peu de chose pour en faire un très bon livre : du soin et de la critique. Que l'auteur se mette donc à l'ouvrage ; qu'il néglige au besoin tous autres travaux ; une œuvre comme celle-ci, lorsqu'elle est bien faite, suffit à la gloire d'un omme. Qu'il nous donne une troisième édition et qu'il ne nous la fasse pas attendre dix ans comme la seconde. Qu'il complète et étende son information, qu'il mette à profit les critiques qu'on lui adresse, qu'il laisse le temps de paraître aux recherches et aux étimologies nouvelles que sa seconde édition suscite, et qu'en 1906 au plus tard son livre nous revienne doué des qualités qui lui font aujourdui défaut. Quant à l'éditeur, il

n'a ni crainte ni ésitation à avoir, car le *Dictionnaire de Körting* sera toujours indispensable à tous les romanistes et d'une manière générale à tous les linguistes.

Maurice GRAMMONT.

Meillet (A.). — Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes, *Paris*, *Hachette*, 1903 [XXIV, 434 p.].

La linguistique est entrée depuis quelques années dans une fase nouvelle ; le moment est donc bien choisi pour réunir et vulgariser les résultats de la précédente. Tout ce qui s'est fait depuis 1875 a été dominé par le principe si fécond de la constance des lois fonétiques. Ce grand principe, que le linguiste ne saurait plus jamais perdre de vue, a donné à peu près tout ce qu'on en pouvait attendre; toutes les lois fonétiques importantes ont été déterminées par un examen approfondi et scrupuleux des faits. On pourra encore dans cette voie perfectionner quelques points de détail, mais tout l'édifice est construit, et de telle sorte qu'il soit inébranlable.

Cependant tous ces résultats, malgré leur solidité, sont purement empiriques. Les causes et l'explication des changements fonétiques restent inconnues. Soumettre le tout à des doctrines coérentes et sistématiques qui en rendent compte ; déterminer les lois des modifications qui ne dépendent pas simplement d'un état fisiologique, mais reposent avant tout sur un état psichique inconscient ; en un mot reconnaître les conditions générales de l'évolution du langage : tel sera l'objet de la fase actuelle. Il a déjà reçu un commencement de réalisation, qui permet de dater le début de cette période par l'année 1895.

L'ouvrage de M. Meillet vient donc parfaitement à propos. C'est une œuvre de vulgarisation, avons-nous dit. Mais que faut-il entendre par là ? On a une tendance assez générale en France à croire qu'un ouvrage de vulgarisation doit être un livre amusant et lisible pour tous. Cette erreur est due à l'abitude trop répandue dans notre pays de se nourrir d'une fraséologie vide, qui dispense de toute réflexion parce qu'elle n'en appelle ni n'en comporte aucune. Il n'est pas possible de mettre au niveau de tout le monde la chimie ou les matématiques supérieures ; il en est de même de la linguistique et de toute science proprement dite. Les livres de vulgarisation scientifique ne sont intelligibles que pour ceux qui possèdent déjà certaines connaissances spéciales et qui sont rompus à certaines métodes. Celui de M. Meillet est à la portée de tous les savants, quelle que soit la science dont ils s'occupent ; mais il n'est pas accessible aux lecteurs de la *Revue des deux mondes* et le sera même très difficilement à la

plupart des érudits et aux filologues classiques. On devine pourquoi; c'est que les études de ces derniers, portant le plus souvent sur des faits isolés et décousus, ont presque forcément pour effet de leur fermer l'esprit aux métodes vraiment scientifiques. Cela n'empêche pas leurs travaux d'être parfois très précieux, et les linguistes sont les premiers à en reconnaître l'utilité et à en profiter ; mais lorsqu'ils rendent cet ommage aux filologues, il va de soi qu'ils ne comptent point parmi eux tous ceux qui croient pouvoir s'arroger ce nom sous prétexte qu'on les a barbouillés dans leur enfance d'un peu de latin de mauvais aloi, ou qu'ils ont trouvé par asard l'ospitalité dans des Revues généralement sérieuses, où ils étalent leur ignorance et leur prétentieuse sottise (Voyez par exemple *Revue universitaire*, 1903, pp. 64 et 65).

Ce livre ne fait en aucune façon double emploi avec le *Grundriss* de M. Brugmann et n'est point un manuel de linguistique indo-européenne. En effet l'auteur n'i suit nulle part le développement de telle ou telle langue du groupe, et il n'i a pas de table à la fin du volume qui permette de retrouver les mots figurant comme exemples ou les faits signalés. L'objet du livre est uniquement d'exposer les concordances des diverses langues de la famille indo-européenne et de montrer par là ce qui la caractérise. C'est un sistème où tout s'enchaîne, en sorte que les faits ou les fénomènes isolés, bien qu'exposés avec beaucoup de netteté et de précision, n'ont de sens que dans l'ensemble. Pour les comprendre il faut tout embrasser d'un coup d'œil et lire le livre d'un bout à l'autre; on n'en tirerait rien en le feuilletant au asard ou en le consultant à l'occasion.

En tant qu'ouvrage de vulgarisation, ce livre ne devait contenir aucune ipotèse ; l'auteur, guidé par un louable souci de la certitude et de la rigueur scientifique, les a soigneusement écartées. Il n'i a introduit non plus, dit-il dans son avant-propos, aucune idée ni aucun fait nouveau ; ceci n'est vrai qu'à la lettre. En réalité il i a bien des faits et des idées qui avaient passé inaperçus, qui étaient restés isolés et perdus, que M. Meillet a remis en lumière et rajeunis en leur donnant leur place dans l'ensemble où ils concourent à l'unité du livre et où leur absence ferait une lacune. Il i a des développements tout entiers, on pourrait presque dire des chapitres, qui sont devenus neufs par l'arrangement et la mise au point.

Et maintenant quelle est l'utilité de ce livre, et à qui sa lecture doit elle être recommandée ? Les linguistes de profession n'i apprendront pas grand chose, mais il sera profitable à beaucoup d'entre eux, qui se cantonnent dans une partie du domaine et à qui l'arbre dissimule la forêt, de considérer d'un coup tout l'ensemble et de voir quelle place i occupe chaque élément. Mais cet ouvrage est avant

tout, comme l'annonce très justement le titre, une *introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*. Il est donc essentiellement destiné à tous ceux qui désirent aborder cette étude, quel que soit le but qu'ils se proposent d'atteindre par là. A tous ceux qui veulent se consacrer à la linguistique, et qu'il empêchera d'aborder cette science par une mauvaise voie. Aux romanistes qui trop souvent oublient que les langues romanes sont des langues indo-européennes et que quantité de faits i restent obscurs pour qui se contente de remonter au latin vulgaire. A tous lés grammairiens qui ne se borneront pas à la simple observation des faits bruts et voudront parfois les coordonner ou les comprendre. Aux filosofes qui souvent encore ont l'audace incroyable de parler du langage et d'en faire une téorie sans connaître la structure et l'évolution d'une seule langue. Aux psicologues, qui pourront examiner là celle de toutes les manifestations de l'esprit umain qui en traduit l'activité de la manière la plus complète, la plus délicate et la plus variée. Aux sociologues, qui trouveront à étudier dans le langage le fénomène social le plus universel et le plus essentiel A tous les savants qui veulent posséder le plus bel exemple de l'évolution naturelle, celui qui fournit les séries les plus nombreuses, les plus certaines, les plus étendues et les plus faciles à vérifier. A tous ceux enfin qui veulent *savoir*, sans autre but que la joie si pure et si aute de ne pas ignorer. Tous ceux-là trouveront dans le livre de M. Meillet de quoi les satisfaire ; l'auteur ne les jette pas brusquement au milieu d'une matière neuve et inconnue ; il les i amène pas à pas, leur expose d'abord la métode de cette science, leur en indique les tenants et aboutissants, leur définit avec une exactitude scrupuleuse tous les termes qu'il emploie, leur expose même brièvement dans un appendice l'istoire et le développement de la grammaire comparée, et leur donne l'essentiel de la bibliografie. C'est une initiation complète, où tout se tient, où rien ne manque et qui ne laisse place à aucun désidératum.

Ajoutons que la langue est simple, nette, précise, l'exposition magistrale, et que, si le lecteur doit avoir besoin d'une attention soutenue pour suivre le développement de la matière, sa tâche sera partout facilitée par la clarté de la forme.

Maurice GRAMMONT.

Studier i modern sprakvetenskap utgifna af nyfilologiska sällskapet i Stockholm, II, *Uppsala*, 1901 [X, 242 p.].

1° *C. Wahlund* : Kronologiskt ordnade geografiska schemata öfver nordfranska medeltidslitteraturen. — Un carré morcelé en cinq

fragments inégaux et émaillé d'une trentaine de chiffres ; un carré semblable divisé de même et semé de chiffres différents ; le tout pourvu de deux légendes, l'une cronologique et l'autre topologique : voilà le domaine littéraire français de 1225 à 1275. Découpez et juxtaposez les deux carrés, et vous obtiendrez un rajeunissement du joli jeu auquel nos grands mères ont parfois consacré leurs soirées. 2° *A. Malmstedt* : Sur les « proportions relatives doubles » et leurs équivalents. — Il i a dans ce travail à peu près tout ce qu'on doit supposer qui puisse servir à l'explication des « propositions relatives doubles ». On i trouve nombre d'exemples intéressants, d'aperçus curieux, de discussions ingénieuses. Mais l'auteur paraît avoir oublié parfois que l'ingéniosité ne doit pas être confondue avec la perspicacité et mène rarement à des résultats scientifiques. D'autre part ce n'est pas un article à proprement parler qu'il nous donne, mais des notes, des fragments épars ; si bien qu'un autre après lui pourra en réunir tout autant ou davantage, sans que la question soit par là résolue ni même avancée. Elle n'est pourtant pas aussi difficile qu'on semble le croire. Au lieu de la compliquer à plaisir, il faudrait la débarrasser de tout ce qui lui est étranger, l'encombre et la rend obscure ; il suffirait ensuite d'un peu d'ordre scientifique, de métode et de cronologie, pour la trancher définitivement. 3° *A. Nordfelt* : Om franska lanord i svenskan. — C'est une étude générale sur les emprunts faits par le suédois au français. L'auteur examine les diverses catégories de mots empruntés, les éléments de composition, radicaux ou suffixes, qui une fois empruntés peuvent être joints soit à des éléments empruntés eux-mêmes soit à des éléments indigènes ; il distingue entre les mots venus directement du français et ceux qui ont passé par l'allemand ; il note aussi que certains ont éte pris non au français, mais à l'italien ou au latin ; enfin il signale quelques locutions tout entières empruntées au français. Mais tout cela demande à être repris en détail et précisé, particulièrement au point de vue fonétique et cronologique. 4° *A°. W. Munthe* : Om användningen af ordet « katt » i svenska eder och liknande uttryck. — M. Munthe examine les formules de serments ou de jurons dans lesquelles apparaît le mot « katt », et cherche à déterminer comment ce mot i a été introduit et quelle valeur il i possède. 5° *G. Ernst* : Les pronoms français au seizième siècle. — Recueil de faits ne présentant que peu de nouveauté et d'intérêt. Qu'est-ce que cela peut bien nous faire par exemple de savoir que dans les morceaux choisis de Darmesteter et Hatzfeld, qui ne constituent ni une unité ni un tout, *cestuy-cy* apparaît 8 fois tandis que *cestuy-là* ne se présente qu'une seule fois ? L'article ne mène d'ailleurs à aucune conclusion. L'utilité de ces travaux sans aboutissement est décidément bien médiocre. 6° *Anna*

Ahlström : Sur les adverbes qui déterminent les substantifs. — On a dit beaucoup de mal des grammairiens et des filologues : ils l'ont mérité par l'incommensurable masse d'explications et de règles ineptes que leur a suggérées une ingéniosité intempestive. S'ils se mettent à s'enjuponner, il est à craindre qu'on ne doive dire d'eux plus de mal encore. Voilà qu'on veut nous expliquer aujourdui comment les adverbes déterminent les substantifs. Il semble pourtant qu'il ne fallait pas un bien grand effort de génie pour comprendre qu'une locution verbale équivaut à un verbe, et que des frases comme celles-ci : « La révolution achevait de se rendre complètement maitresse de Jérusalem », ou « Franchita avait eu presque peur qu'il ne rentrât jamais au pays » équivalent à ces autres : « La révolution achevait de s'emparer complètement de Jérusalem » ou « Franchita avait presque craint qu'il ne rentrât jamais au pays ». 7° *E. Staaf* : Sur le développement phonétique de quelques mots atones en français. — Article intéressant. Mais l'auteur enserre les faits dans des cadres un peu trop rigides, qui l'obligent dans la seconde partie à user de subterfuges pour expliquer ce qu'il ne peut pas i faire rentrer. Il a une tendance à prendre les ipotèses pour des réalités et accepte comme des axiomes certaines règles relatives à l'accentuation et au traitement d'une suite de monosillabes atones, qui ne sont nullement démontrées. Où est la preuve par exemple qu'un *-m* final devienne *-n* dans un proclitique ? Expliquera-t-il de la même manière celui de prov. *ren*, fr. *rien* provenant de *rem* ? 8° *F. Wulff* : La note sur le Virgile de l'Ambrosienne. — L'auteur conteste de nouveau l'autenticité de la fameuse note, et annonce des développements ultérieurs. 9° *R. G. Berg* : Rimstudier hos Verlaine. - Les questions envisagées ici n'ont qu'un intérêt très médiocre. 10° *P. A. Geijer* : Modus conjunctivus särskildt i franskan. — M. Geijer étudie l'emploi du mode subjonctif en français, et montre avec justesse que l'évolution de cet emploi a été déterminée en grande partie par des raisons de psicologie et d'estétique

Maurice GRAMMONT.

OUVRAGES ANNONCÉS SOMMAIREMENT

Leite de Vasconcellos (J.). — Gil Vicente e a linguagem popular, *Lisboa*, 1902 [12 p.].

Gil Vicente, comme la plupart des auteurs dramatiques, lorsqu'il a eu à faire parler des gens du peuple, bergers, ouvriers, a mis du patois dans leur bouche. M. Leite de Vasconcellos se demande 1° s'il s'agit d'un véritable patois, propre à une localité déterminée, ou d'une langue artificielle émaillée de formes populaires particulièrement frap-

pantes, 2° à quel patois spécial se rapportent les expressions populaires qu'il relève. — Cette brochure se termine par un appendice sur l'édition de Hambourg. Il montre qu'elle est très défectueuse, et annonce qu'il se propose depuis longtemps de donner une édition critique des œuvres de Gil Vicente.

M. G.

G. Baist. — *Germanische Seemannsworte in der französischen Sprache*, Strasbourg, Trübner, 1903, in-8°, 20 p.

M. Baist, qui étudie depuis longtemps les termes nautiques de la langue française, a rassemblé dans la présente brochure les résultats de quelques-unes de ses recherches. Voici la liste des mots étudiés ; *Guinder, Accore, Sigle, Tiald, Ouarde, Nord — Pinque, Avaste, Raz, Iloire, Scolaringue — Itague, Nevre, Mât, Eskei, Marrer, Ossec, Raque, Jol, Amer, Matelot.* L'acrostiche formé par les premières lettres de ces mots donne : *Gaston Paris In Memoriam.* C'est en effet à la mémoire du regretté romaniste que cette étude est dédiée. La plupart des termes nautiques usités sur les côtes de l'Océan sont d'origine germanique : ils sont tirés du bas-allemand, de l'anglo-saxon (par l'intermédiaire de l'anglo-normand), plus tard du néerlandais, et en dernier lieu de l'anglais. Nous n'examinerons pas chacun des mots traités, mais les deux articles consacrés aux mots *matelot* et *Nord* sont des modèles de sagacité philologique. Pour *matelot* M. Baist rejette les étymologies de Diez, de Körting et du *Dictionnaire Général* ; on ne peut que lui donner raison dans cette partie critique : les raisons philologiques et autres sont convaincantes. L'étymologie qu'il propose à la suite, et qu'il reprend à Bugge, ne le paraît pas autant. La forme hypothétique nord. **Matunautr* est ancienne puisqu'on est obligé de l'admettre avant l'*Umlaut* ; or le mot ne paraît que très tard en français ; M. Baist fait très justement observer qu'il est peu littéraire dans sa signification primitive : il n'en reste pas moins étonnant qu'il apparaisse si tard. Le maintien du *t* intervocalique est aussi difficile à expliquer si le mot a été emprunté de très bonne heure. Quant à l'article *Nord* il est devenu une étude complète sur l'origine des noms de la rose des vents ; les langues romanes ont peu créé dans ce domaine : les mots *nord, est, ouest, sud* nous viennent de l'anglo-saxon.

J. Anglade.

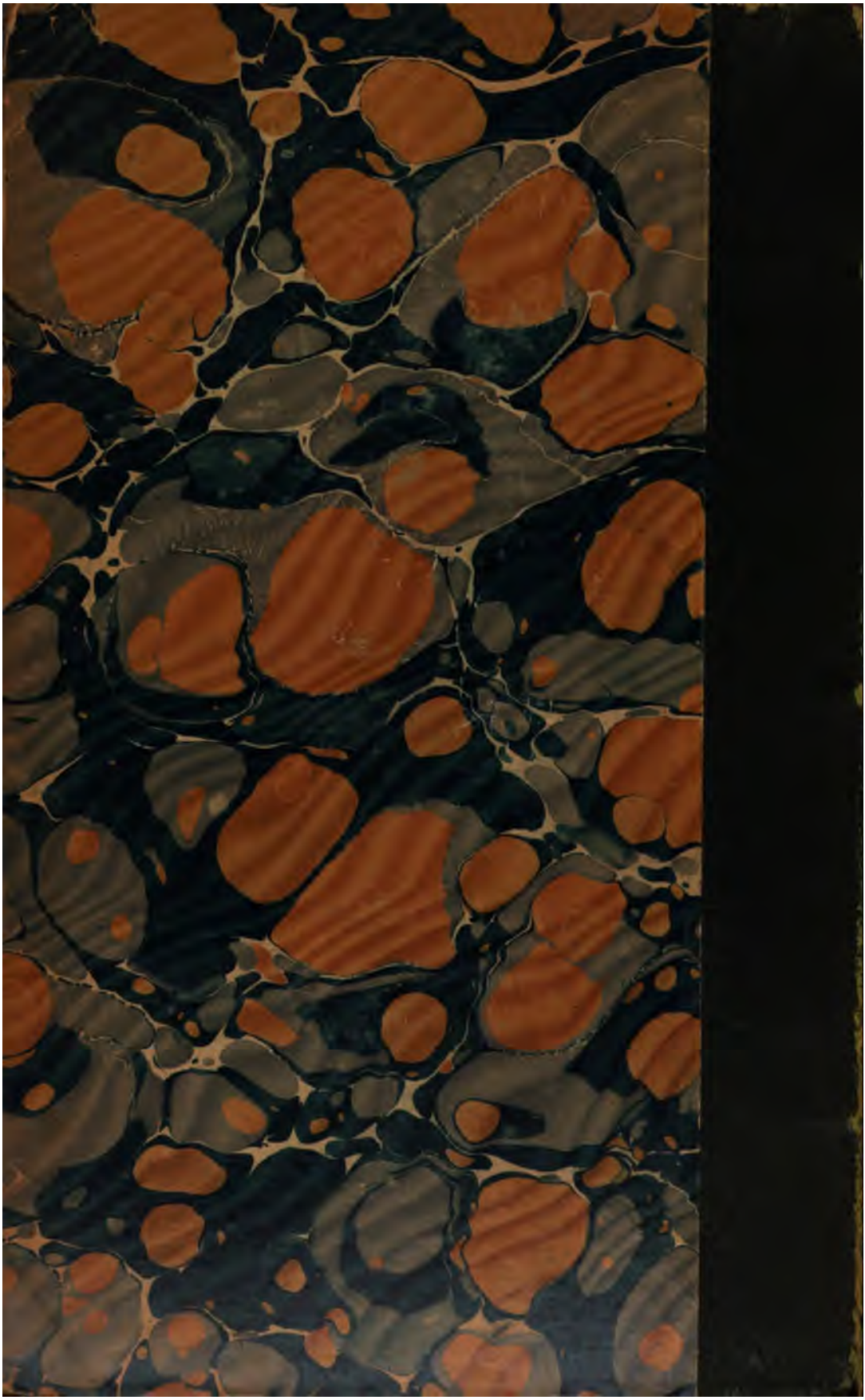
Albert Soubies. — *Almanach des spectacles, table décennale* (1892-1901. — **Id.** *année* 1902. — Paris, librairie des bibliophiles, Flammarion, 2 vol. p. in-12 à 5 fr.

La précieuse collection de l'*Almanach des spectacles* vient de s'augmenter de deux volumes.

La table décennale, indispensable à qui se sert des dix volumes de 1892 à 1901, sera fort utile même à qui n'a pas les moyens ou le temps de les consulter. M. Soubies ayant fait précéder d'un astérisque tous les titres de pièces qui se trouvaient déjà dans la table précédente, l'absence d'astérisque devant *un Ennemi du peuple* nous montre que cette œuvre d'Ibsen a été jouée en France, pour la première fois, à la date indiquée, 1893; la même absence devant *Andromède* nous avertit que la pièce de Corneille, jouée en 1897, n'avaient paru sur aucune affiche pendant les quinze années précédentes.

Le volume de 1902 contient sous une forme très élégante la même abondance vraiment extraordinaire de renseignements que les volumes déjà annoncés ici. Je ne vois qu'une amélioration qui pourrait être apportée au répertoire de M. Soubies. Les œuvres jouées en province sont classées sous le nom de chaque ville; mais il n'est pas indifférent de savoir si, à Marseille, une pièce a été donnée par le Grand-Théâtre, par les Variétés, ou par le Palais de Cristal. Ne serait-il donc pas possible d'indiquer sur quelle scène chaque nouveauté provinciale a été jouée[1]?

Eugène Rigal.

[1] P. 120, on a imprimé Hénion pour Hémon; et p. 124, *La Folie du sang* pour *la Folie du sage.*

Le Gérant responsable : P. Hamelin.